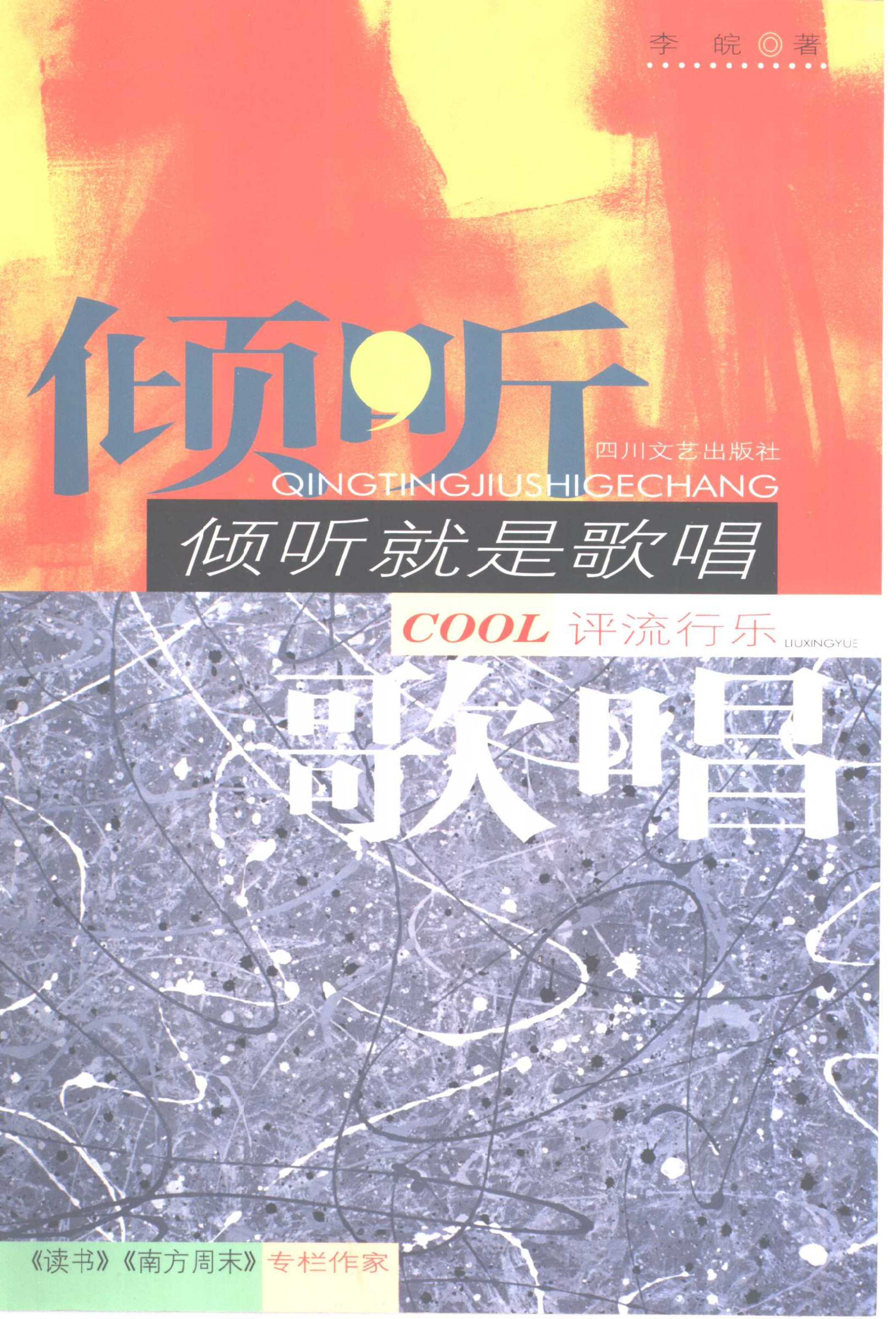


李 皖◎著
倾听
四川文艺出版社
QINGTINGJIUSHIGECHANG
倾听就是歌唱
COOL 评流行乐
LIUXINGYUE
歌唱
《读书》《南方周末》专栏作家

李 皖◎著

倾听

QINGTINGJIUSHIGECHANG

倾听就是歌唱

COOL 评流行乐



四川文艺出版社

图书在版编目（CIP）数据

倾听就是歌唱：酷评流行乐/李皖著 .—成都：四川文艺出版社，2001.5
ISBN 7-5411-1982-2

Ⅰ.倾... Ⅱ.李... Ⅲ.音乐-艺术评论-世界-文集 Ⅳ.J605-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2001）第 18018 号

策　　划：安　然
责任编辑：何红烈　安　然
封面设计：周靖明
版面设计：史小燕
责任印制：龙小龙
责任校对：韩　华等

书　名　倾听就是歌唱——酷评流行乐　定价 17.00 元
作　者　李　皖　ISBN7-5411-1982-2/I·1715
2001 年 6 月第一版　2001 年 6 月第一次印刷
开本 850×1168　1/32　印张 8.75　字数 141 千
四川文艺出版社出版（成都盐道街 3 号）　邮政编码 610012
电话：（028）6666700［发行部］　（028）6662959［编辑部］
电子信箱：scwys@mail.sc.cninfo.net　华宇电子制印公司照排
四川省新华书店经销　都江堰九兴印刷有限公司印刷

目录 contents



流行音乐 >



摇滚音乐





电子音乐




STEVE WINWOOD
TALKING BACK TO THE NIGHT

李皖评碟

附　录


LOS LOBOS
how will the wolf survive?



倾听也就是歌唱

（代　序）

●颜　峻

自从李皖在《读书》杂志上开设专栏“听者有心”以来，我以为，属于人民，但不是大众的音乐开始有了它的辩护者和阐说者。在庞杂的乐评大军中，是李皖、郝舫、欧宁、王晓峰等人真正开始了中国流行乐坛乐评人的历史。

这一批有文化、有思想、有独立精神和新知识分子气节的青年对中西流行音乐所作的评与论，首先是有理有利有节地扇了某些权威的耳光。我是说，李皖这样的知识分子，抛弃了高高在上的精英主义，听无偏见，并善于把握人类目前的生活现实，他们是热爱人民的知识分子。

“我们中的大部分人接触到的流行乐太有限，而这广为一般人所知的流行乐确实够不上艺术。但流行乐并非做不成艺术，而已经有了不少成品。这些东西往往是广播电视这些泛泛的媒介

里不大听得到的。而它们比起那些披着艺术外衣、出自高贵门第的平庸之作更有创造性，关怀更深也更艺术。”

于是李皖关怀的范围涉及到人类文学和音乐的各个角落，他们的生活的各个时刻和地域，他们背后的社会和更重要的——心灵；他的评论对象则包括黑人的歌与喉、电子时代的噪音、反战运动中的一曲摇滚乐、北京某个新星的虚妄、北极圈内的现代民歌……界限和门第是不存在的，李皖用最敏感的耳朵和最细致的语言倾听然后歌唱了音乐。我必须说，发现就是另一种创造；从浩瀚的声音中发现价值，既是指给别人一条独立思考之路，也更是用美文建筑了新的、另外的价值。如果不是有李皖这样从艺术高度出发、操艺术尺度的乐评人，我真担心人民音乐和人民音乐家会在庸才的仿制中度过一生——就像更多生长在底层和边缘的美一样，被主流遗忘

在这篇千字小文中，我不能像李皖解析一首歌那样解析他的文字，然而那种新批评加上中国南方文人气质再加上新时代远大心胸的解析所呈现的东西——我却可以替他转述：在一封信中他说：“批判外界的同时，其实我是在批判自己，借助这批判，我超越我自己。”任何一个试图超越自我的人，都怀有这种敏锐的洞察本能，倘若

不是对生命的关怀，他也就不能从音乐中寻找生命的价值和秘密。于是李皖从音乐中剥离出人类生生不息的伟大事物来，无论它是被体现或是误解，尤其在流行音乐这个不清不楚的行业里，他竟然可以心无杂念地去倾听，可以听到血液以不同形式流动的声音和时代在某个乐句中的折影。

但是不必惊叹一个记者竟成了乐评人，竟懂得百科全书般的音乐知识，应该惊叹的是，当你读到李皖的时候你才发现：音乐竟然可以这样听，这个世界竟然如此辽阔……

流行音乐 》〉

我们正在经历的“时尚”，
也是供养人们思想的一种食粮。
吃饭的学问人人皆知：
不吃或暴食都将致命。
还有另一个学问：
青菜萝卜各有所爱；
所爱任各人，
偏食会致病。
思想的资源亦如是。

LIUXINGYUE


LOVE
ALWAYS
LISTENS
NEW
WORLD
MUSIC
PAUL SYLVAN
DENEAN
THUNDER
PASTORALE
music of nature and grace
Tingstad & Rumbel
NARADA


Cocteau Twins

那英VS王菲：没风格和伪风格

自从那英签到台湾之后，她就成了一个没有风格、只有音色的歌手。但她的没风格，却换来了整个华语世界的流行，换来了她演艺事业的高潮。那英的出现，使一惯的小情小调、有时亦被唱片行自称的“都市女子情歌”系列得以继续占领市场。20世纪80年代以来，这“都市女子情歌”一直是流行市场上的一个名牌产品，一个畅销品种。刚好那英出现了，名牌得以继续名牌。

名牌永远不变，但名牌的代言人却要经常变幻，因为名牌的有效期长，而代言人的有效期却相对较短，这几乎成了定律，里面也暗藏了可怜的都市生活里的可怜的人性，那种喜新厌旧和喜新厌旧中其实并未有实质改变的单调口味，那种一茬人又换了一茬人，但都市的时尚却一直没有实质改变城市生活的单调可怜本质。

那英的“前任”中，最出名的有黄莺莺、陈淑桦、潘越云等等。她们做了几年的代言人，然后失效了，但名牌还是要继续，于是出现了这英、那英，继续为唱片事业创造利润，辉映城市生活的热闹和歌坛的群星闪耀。

那英的“前任”，因为处在打造“都市女子情歌”的早期，多少都还有些风格，至少有风格感。回过头去看，那是台湾流行情歌的初创阶段，因此真生命的流露和台湾气质的音乐原创时时冒出来，比如黄莺莺的《雪在烧》专辑、陈淑桦的《明天，还爱我吗》专辑就堪称创作，潘越云的歌唱就很有些风格感。但到了那英这一任，台湾音乐和唱法已经滥了，风格没有了，风格感也没有了，剩下的只是音色，其实也就是她的口音。

那英的声音不柔弱，虽然签约福茂、百代后一直向着柔声细语发展，但一直还含有一种韧的东西，实中有气，气中有实，既紧又松，既韧且弹，这形成了那英的口音。另外，那英不管唱多高的音，始终给人一种未放量的感觉，还悠着，还有余力半含未吐，声音把你带得很高，已足够高了，但感觉还在升，并且不险急，这种音质别的女歌手没有。

只有天赋的好嗓子才能支撑这种唱法。比较

起来，王菲就没有那英的天赋，或者按常人的概念：王菲的嗓子没有那英好。

要看清这一点，可以比比王菲那英的早期。早期的那英是有风格的，唱《山沟沟》的时候，唱《山不转水转》的时候。中国农业社会的残余造就了它，那是中国音乐传统在世界流行音乐侵入后交汇融合的产物，那英从“农转非”的中国社会中步出来，天生丽质难自弃，自然形成一时代表。此时，还叫王靖雯的王菲在唱《容易受伤的女人》，是商业都市香港的一个歌星，不仅没风格，而且也听不出嗓子上的天分。

早期的比较还让人看清三点。一点是：那英是农村来的（未进入现代化潮流的中国本色），而王菲生在城市（商业大都市香港的陶冶）。二点是：那英的天赋条件远远胜过王菲。三点是：王菲是一个很容易和环境发生互动的歌手，王菲的唱歌具有一种学习和模仿的性质。

流行音乐是城市的一种生活。如果拿王、那二人的穿着打扮作为对其音乐的不自觉的隐喻，竟也无一丝一毫不恰当。那英再怎么新潮，总脱不了一股小城市的乡气；而王菲是真酷，国际化、都市化、前沿化；那是与生存环境俱来的一种气质，做不了假。结果那英折服了中国大陆的青少年，在农业一工业的二元中国普遍适用，王

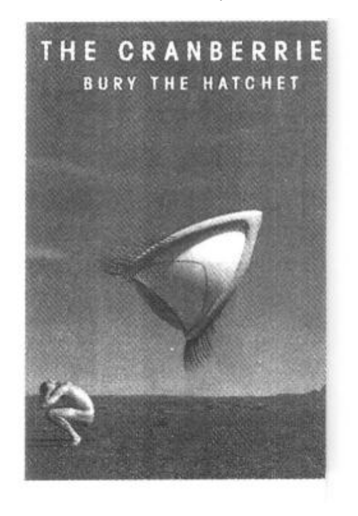
菲则引领了更新潮的新人类，越是大城市越买她的账。

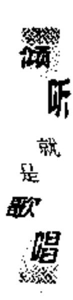
也许，从艺术史的角度看，《山不转水转》时期的唱腔是那英的惟一成就，之后她没风格了，随着名声的越来越大，艺术上却越来越退步——在音乐的精致和歌艺的精进中退步。

王菲却一直在进步，她的唱歌本来就具有一种学习性质，学得越深越广，进步就越大，所以最近的王菲永远是最好的王菲。王菲的后天修为，包括王菲的艺术悟性，不仅远远超过那英，也超过了中国绝大多数女歌手。正是那种艺术上的领悟力，让王菲成了华人流行女歌手中最有风格感的歌手。

确实，在华语歌坛，王菲的风格是独树一帜、一眼即明的。但眼光放宽一点就会发现，王菲是特里·阿莫斯（Tori Amos，美国）——“小红莓”（the Cranberries，爱尔兰）——“比约克”（Bjork，冰岛）——“双生鸟”（Cocteau Twins，英国）链上的一环。所以，她的风格不能叫“王菲风格”，而只能是“伪王菲风格”。这有点像中国的戏曲，常香玉和小

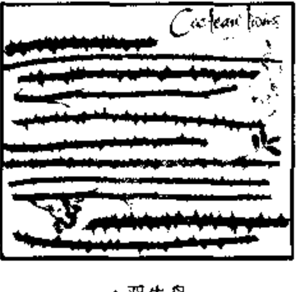
▼小红莓





常香玉和小小常香玉，梅兰芳和梅葆玖和梅派传人，常香玉和梅兰芳是风格，是风格的创造者；在这个风格中延续的可以是优秀的歌者，却不是风格的拥有者。

流行音乐是一种世界艺术，王菲成为一环，不奇怪，有时甚至可敬。对“双生鸟”和“小红莓”的亲近，说明了王菲及其幕后合作者极高的领悟力和品位的不俗。在交流如此频繁、世界如此紧密的当代，“交汇”，成了每一个艺术家都难以彻底摆脱的宿命：用世界的现行形式，表达个体自己的感受，关键看这种表达中——个人有多大的异质，艺术有多大的刷新，作品有多大的力量。



◎双生鸟

王菲还在进步，从早期的流行歌曲、后期的“伪风格”的深渊里慢慢爬上来，是好的。她在最新专辑《寓言》中的作曲和演唱，也证明了她的进步——视野不再单一和狭窄，比以往任何时候更像是自己的了，后面还有没有戏，我想还有。但那英没戏，我相信。

2000年11月26日

罗大佑是一种什么病

在娱乐事件的掩护下，罗大佑上海演唱会有点像一个文化事件了。

但很多表面事实阻碍了我们对事物真相——那个更复杂迷人的内部景观的欣赏。

因为六七十年代出生的一代人刚好是听着罗大佑的歌长大的，所以，罗大佑的歌曲成了他们青春时期永恒的记忆。

因为罗大佑写出了最熟悉的生活经验，所以令我们许多人感动。

因为罗大佑是那么的一个天才，所以他的歌曲深深地感染了你，使你染上了罗大佑那种病。

是的，我要说这些全是事实，但不要让它遮住了我们的眼睛。

为什么罗大佑会是真实的？为什么他的生命经验会成为你——一个 20 世纪 80 年代的台湾青

年，或者一个六七十年代出生的祖国大陆人的感受？

罗大佑发现了一个秘密，这个秘密尽人皆知，人人皆在其中，但是不识庐山面目。罗大佑意识到了，从 20 世纪 80 年代开始，他是越来越清晰、越来越坚定不移、越来越一往情深地意识到它，那就是：这个时代是动荡的，它一直在变，变化引起人们心中的不安，使其无所归属，无所凭依，就像大洋中风雨飘摇的小船。

一方面感到身处这个时代的痛苦，一方面又看到身处这个时代的大限，所以罗大佑的典型神情经常是:辗转绝望的悲凄,加九死无悔的坚定。

这就是罗大佑欲说而未说出的命运。

除了“命运”这个关键词。罗大佑另外经常挂在嘴边的关键词还有：沧海桑田、云烟、转移、梦。它们后面的共同意思是：变化，和变化面前人心的幻灭。

很多主题并非如今人所说那般永恒、也不是所谓世纪末的感伤所致。比如对童年的追怀、对青春的凭吊，对昨日恋情的纠缠，对家国之思的深情。这是飘浮在我们这个时代最大母题之上的若干子题，并惊人一致地指向了那个母题。

如果要我给罗大佑下一个定义，我宁愿说他是，“乱世悲情歌手”，虽然这个称谓在很多时

候好像并不像。

罗大佑以他的 100 多首歌曲，整齐一致地晕染了一个心理的乱世，一种生逢乱世的感伤。无论爱情、光阴、家园、江湖、社会、人生，不管表面在说什么，却全都有一种伤逝的特质，一种“往生不再”的苍凉。听罗大佑的人，往往感到他自己的学生时代、他的纯真、他的爱情、他的理想，全都无可奈何流水花落去，全都是抓不住、舍不得又放不下，但只有罗大佑，才自觉地把它们当做一个整体来表现，上升到“命运”的高度，而不仅仅止于伤怀。

为什么我们要固执地怀念童年、祭奠青春？因为我们已经生活在另一世了。所以，那些语句就像是一些咒语，怆然击中时时还魂的今人。“不再是旧日熟悉的你，也不是旧日熟悉的我”；“想起我俩的从前，一个断了翅的诺言”；“刻画了多少美丽的诗可是终究是一阵烟”；“青春小鸟一去不回”，“小妹呵，快披上我的外套。起风了，时令冷了。”

时间不能倒流，是因为断裂了。否则，时间固然不能倒流，我们也会有滋有味地享受现在，品尝那个由童年青春长大的花果，而用不着痛心疾首地感叹失去。

这一切最后发展成《爱人同志》波澜壮阔的

黄种人咏叹、《恋曲 2000》气势磅礴的命运悲歌。回首前尘大梦一场，远望未来心事茫茫。不管有意还是无意，罗大佑触碰到这样一些共同背景，这背景使他织起一张黄种人的大梦：

——20 世纪 70 年代末 80 年代初，是台湾当局政治“解禁”的开端、是祖国大陆改革开放的始初，香港回归倒计时的时钟亦于此时转动。坚冰化开的春天并不是一桩喜庆的案件，三地同时剧变、稳定站立的人们发现脚下晃动起来，不经意间已站在了波涛汹涌的大海。

——经济起飞。经济不断成长中社会迅速变迁。两岸人民大同小异地经历了从传统到现代的彷徨与失落，从前时代的铁板一块迅速化为 20 世纪 90 年代的失序混沌。

——从封闭走向开放，从僵化走向解放。这是时代松动始初的心态，也是回过头来仍能深刻感受的苏醒一刻的心情，如童年对隔壁班女孩的憧憬。人性感受到压抑，环境被抬升，个人钻开一个个小孔，先跑到冰上来呼吸。

——中华传统受到外来文化冲击。中华的血缘是一样的，中华的传统是一样的，外来文化的内容也是一样的，山雨欲来、转蓬流转，华人的命运也彼此相似。

——20 世纪 60 年代全球青年文化渐次地影

响中国台湾地区和大陆。如同20世纪70年代海峡对岸美国民歌的启蒙，20世纪80年代中国发生了西方摇滚的自发启蒙。即使从艺术形式这个角度，天下华人彼此互通的传播媒质也初步形成了。

这是全球化、现代化中的亚细亚的故事，是东方世界和华人圈的被动运行，由于那个源自全球化、现代化的巨大力场的推动，一切一切，从社会到个人，从国到家，从整体到细节，都动起来了。

罗大佑正处在时代松动的开始。无论罗大佑还是他的听众，都是新时代的第一批婴儿，旧时代的最后一批遗民，他们的内心，是新旧交替的天然战场。

罗大佑有点被动地从《之乎者也》（第一张专辑）走到《未来的主人翁》（第二张专辑）再走到《家》（第三张专辑），当他走到纽约回身一望，他有点明白了。

他看到了那个更大的运动。于是有了中国和黄色脸孔的大概念。于是有了《爱人同志》（第四张专辑）、《原乡》（第五张专辑）、《恋曲2000》（第六张专辑），有了“观看两岸三地一场历史”的“中国三部曲”。

由此，罗大佑在朦朦胧胧中将一切都连到了



一起。无论个人的失落，中国台湾的苦难，中国香港的沧桑，祖国大陆的巨变，都连上了那个无法抗拒的命运。正像悲伤是一种共同的情绪，无论因为失恋还是失业，因为感时还是伤事；音乐是一种情感的写真，不是真理的道破。于是罗大佑以他的悲情音乐，建构起具有共通性的宏大感情体验。

不管怎么说，他们都有一个被现实生生撕去的过去，都有一个剧变的现在，和自己不能把握的未来。

说到底，这是一种被动的变动呵！

于是罗大佑一直两线作战，腹背受敌，即使是在一首最小的歌曲里，这种两面受敌的感受也不能有稍稍缓解。

一方面要告别传统，一方面否定现在，一方面忧心未来，要放下又丢不开，这是罗大佑的一贯语境，也形成他悖论式的思考方式。

于是，罗大佑永远站在一个原点上：现象七十二变的现实。脚下是不定的真理、未知的价值、告别的年代，原乡、皇后大道东的香港；身后是小妹、母亲、渔村、小镇、家、秋千、知了、童年、青春、初恋；前方是天雨、东风、倒影、2000。与此同时歌词中出现两种情形，向前或向后时，罗大佑眼中一片迷蒙，是一团雾；朝

向今天时，罗大佑眼中一片光怪陆离，是一团杂色。

对于这个新时代，罗大佑们既不是主人，也不是仆从，而是在时代洪流中无可把握的随波逐流的流亡者。这些从洪荒中逃出的人，伤感地阅历着周遭巨变，抚摸着失去的家园和不堪回首的来时去路。一个时代结束了，一个时代局面未定。罗大佑像一个时代的路标，上面并没有箭头，而是一个问号和一串小点儿。

这是公元2000年的秋天，在文化事件的掩护下，罗大佑演唱会有点像一个娱乐事件了。

说说我的基本观点吧。

——罗大佑的歌词大多是音乐的需要，上不了诗歌的水平。他的长句值得赞美——作为一种音乐元素时。作为诗歌，如果你强行要这么看，那我只能告诉你：劣诗。

——作为批判者或思想者的罗大佑，没有说出太多的真理，那不过是旧时代的恢恢天网中的若干小孔，是一颗颗时代新芽的刚刚破土。“我们都爱罗大佑”，因为我们目前还处在初级阶段，因为中国流行音乐还处在初级阶段。罗大佑是音乐家，但别把罗大佑当思想家。

——那个记者面前的说话的罗大佑和歌迷面前的唱歌的罗大佑是两个不同的罗大佑，这很像

我们独自在家和与人海聊时的不同情形。同是此生此事，同是那一双俗眼，前者彷徨、悲观、心事重重、壮怀激烈，后者随意、不在乎、看得开、笑嘻嘻；灵魂的人与生活的人，是一个人的不同部位；看错了部位，理解便大谬。

——罗大佑的歌迷比罗大佑老得更快，罗大佑一直在前进，而一大批罗大佑的歌迷远远落在后面，并用昔日的留影批评那个成长的活人。

——而流泪的痛哭的怀念的人，你们过去的理想不是理想，只是理想的幻觉。你们早都变质了，早都换了一个人，所以你们要追忆。对很多人来说，那只是一个“回到前生”的扮演游戏，谁也不想玩真的。听完音乐会该干啥干啥。

而罗大佑的戏终于竟像是一场喜剧了。看来时代真的是要转季了。那喜剧式的结尾表明：经历的痛苦已然抚平，过渡的时代终于要走到结束的关口。嘿，21世纪，请等一等，我们马上要脱壳了！

2000年9月11日

在流行中超越流行

五年一觉蓝调梦。那个曾经像是爵士歌手的丁薇又回来了并且蜕变了。听着这张叫《开始》的新专辑，我想，《断翅的蝴蝶》是可以忘了。

《断翅的蝴蝶》是丁薇的上一张专辑，确切地说这是一张流行爵士歌集。在这张专辑里丁薇着意表现她的爵士演唱，但它过于刻意而导致了僵化。她的爵士味更多是一种学养，而不是此人灵肉一身的本质，所以虽然名家荟萃、大牌云集，《断翅的蝴蝶》依然是一张不入流的爵士歌集，除了那首标题曲——作曲三宝巧妙引用河北民歌《小白菜》的旋律素材，形成中国传统民歌与美国布鲁斯的有趣印证，而侥幸逃脱此劫。

自那以后，时间已过去五年。对没有长性的流行歌坛而言，五年是足以换代的时间。丁薇也换代了。她不再安于边缘位置的形式创新，而是

向着主流歌坛发动了俯冲。这是两个人的俯冲，它的两个作者——负责全部作曲的丁薇和负责全部编曲的金武林，带着同样的古典和学院背景，带着多年积蓄的野心、狂傲和才气，扑向了最大众化的主流音乐。我们可以从每一首曲子发现它们从“歌”扩展成“音乐”的发展思路，骨子里是小歌，做出的却是大乐；金武林的丁薇或者丁薇的金武林就这样互为补充互为援引，写出了最有力的中文流行歌曲。他们用自己的表现证明了，流行音乐依然可以参与着对音乐的贡献，参与着对音乐的创造。

《开始》就是这样的一张专辑，歌声是重要的，但不会比音乐更重要；歌曲是重要的，但不会比织体更重要；声线是重要的，但不会比声响更重要。正是在这些地方它展现了它的最迷人之处，它的所有创新不仅丰富和更新着流行歌曲的词汇表，可能还丰富着摇滚乐、先锋音乐、音乐的词汇表。

金武林是那种融通的天才，任意跨界和极大的音乐包容性是他的专长，形式很难羁绊他天马行空的才智。很多时候，并不是那音乐有多独创，而是那音乐具有无与伦比的恰当，是过去很少发生关系而现在聚会在一起的异质间的互融。它们经常达到了一个效果：既是繁复的又是无比

简洁的。《下雪了》美得惊人的弱音器的小号声，不是应“心”而起地具有一种必然感吗？《冬天来了》不是声音无比磅礴却又几乎什么声音都听不见、技巧到了感觉不到技巧了吗？真正说到创造，最有新意的可能不是配乐，而是背景和声。专辑里的10首歌曲，没有一首歌曲的和声方式是相同的，更没有一首是程式化的。《我想说》左右游移的声道、背景和声的碎片式处理；《下雪了》的伴唱比副歌的呐喊更险；《冬天来了》的古典式男声大合唱、《你的独舞》幻影般的中世纪圣咏式歌吟；莫不声尽其位，音尽其妙。

而丁薇的可贵则是让你知道爱情歌曲的分量、那哀婉中的强硬才是最动人的部分，她超越了女人而开始了一种博大的可能。丁薇式的绝望歌曲，绝望的最终结果不是绝望，而是拼死的握紧、悲恸中的力量和呐喊，它们是情歌，又通过大气磅礴超越了情歌。而丁薇的缺陷，是学识有余灵性不足，这一点她远不及金武林，不像后者天生有一种化外物为己有的融通之才。丁薇的美是学识性的，虽然从某一方面看，她好像并不欠缺灵性，但她真的缺，她的灵性是寄生在学识上的。丁薇的声音缺少那种只有用神秘才能解释的灵魂穿透力，她的歌唱以后天养成的居多，但这

并不是致命的，致命的是这种养成还远未达到精神的层面。所以在不同的歌曲里你能明显感到她唱法的变化，而让人从艺术中跳出地感到她的技艺，感到她艺术的材料，这可不是什么好感觉。即使不那么形而上地看，丁薇的风格感明显还不突出，上面往往涂抹了别人风格的影子。

丁薇依然是进步了，有一个突出的参照物可看出这种进步。从《断翅的蝴蝶》的10首歌到这一次的《鞋子》和《下雪了》，那种进步真的很大，同样是爵士风味，前者的爵士是一堆材料，是模仿的和亦步亦趋的，后者的爵士是神似形不似，是变种的甚至变革的爵士，真的不可同日而语。

20世纪末的几年，毫无疑问是华语流行歌曲最羞耻的几年，潮流化、娱乐化的声响大行其道，当红的人物既无创造也无重量，女伶尤甚：copy主宰一切，除了皮肤是黄的，眼睛是黑的，东方已把西方复制。没有必要过分夸大《开始》的创造，它依然是潮流化的，依然是世界进程中的中国一景。所不同的是，还有人在这个世界化的共同艺术品种中真正地在表达自己，并且对程序化、标准化有所警觉和打破。以此来看，金武林和丁薇拿出的最出色的成绩将是流行音乐化的新古典音乐，而不是看起来好像更前卫的电子

乐。听一听欧美的原声，你也许就会有一点儿同意。比如，我们可以从《开始》开始，对比一下英国乐队波提西德的《酸酸的时光》(Potishead: Sour Sour Time)，然后再开口说话。

2000 年 11 月 6 日

神迹降临
1944年的秋天

那天在公共汽车上临窗坐着，好像有一丛风在胳膊上来回走动，皮肤上一阵一阵鼓起了寒栗，消失一层，又鼓起一层。是那么的明显，以致坐在旁边的晴晴大叫：苇苇你看，你看爸爸的手！

我告诉他们，我在听歌，我在听《秋天1944》，是它把我吹动了。那是我的痼疾：当碰到一首好歌时，就像突然莅临凌晨4点的寒气，全身的毛孔会一下子乍起来，但这样的机会并不是很多。《秋天1944》是那天临上车才买的，买的时候有点儿犹豫，作者黄大炜，虽然是我喜欢的，但这些年台湾的滥歌实在出得太多，所以并不敢抱什么期望。

也许正是这个原因，当上车后翻开《秋天1944》的歌词，才读了几行，我的脑子里已是连

轰了几轰。

什么都不是 我们什么都不是 只是被
遗忘在世界的一个角落
要爱 只能够向天乞求
不论是什么年代 为什么伤害
人性随手可买 随手可卖
我希望我陪你 回到那一年的上海 风
不断地吹起 你眼里的怜爱
我看着我爱人 仿佛看着更爱的人
提一盏风灯 她从少女模样 变成妇人
风永远吹不停 in the fall of forty – four
我闭上眼去想 忍不住放声地哭
第一次我感觉 我的无能为力
天呀 如果我能 back in the fall of
forty – four

天呀，我禁不住也跟着歌声在心里喊：天呀，这是一首什么歌？

这是一首有神性的歌，它不寻常的宗教感给了我震撼。正是因为老天在上，那语言的奇迹才会一层层迸现的吧。“什么都不是，我们什么都不是。”这是什么样的句子？“我看着我爱人，仿佛看着更爱的人。”这又是什么样的句子？而

下面还有更奇妙的："我看着我爱人，心疼我们更爱的人。"

我被他打开了，我被这个叫黄大炜的汉子打开了，在幻想的1944年的秋天，在现实的2000年的夏末。公共汽车呜呜地向前疾驶，好像不是驶向我汉口的家，而是驶向1944年的上海，马达的轰鸣和歌曲庞大的复节奏，都在共同地助长着那动力的坚定的向前，虔诚的、沉痛的、吁求的、迅猛的、激越的、壮丽的、神圣的，向前。有谁看得清／有谁可以看得清／在人与人之间珍贵的感情／去爱／学着去爱别人／学着尊重别人／不管他的地位／不管他的语言／他的颜色／我握着你的手／回到那一年的上海／风不断地吹起／却吹不断伤害／我看着我爱人／心疼我们更爱的人／留一盏风灯／仿佛看见你流着眼泪。 我不知道黄大炜写这首歌时是种什么样的心情，但我深信，他必在某一个时刻到达了崇高，到达了仰看苍天悲看世人的悲悯。心里没有神的人是写不出这样的句子的，细细碎碎的人是写不出这样的句子的。风永远吹不停／在1994年的秋天／我闭上眼去想／忍不住放声地哭／第一次我感觉 ／我的无能为力／天呀 如果我能回到／1944年秋天的上海。

那是一个什么样的时刻，天空打开，天空光芒涌现，平凡的神迹在平凡的有神人的头顶降

临？并没有 1944 年的上海，并没有 1944 年的上海的秋天，但是那一刻，那一个秋天却真真切切地出现了，比一切秋天更强大，比正在经历的世事、动荡、人潮、海浪、暴风雨都更强大，它穿过了远方，穿过了城市的上空，穿过了房顶，垂直地、在一个从未经历过它的人身上，栩栩如生、真真实实、血肉连心、情景俱现地，降临了。那巨大的爱，源自于巨大的伤害；巨大的有，源自于无。“要爱，只能够向上天祈求！”这既是事实，也是那歌者的决定，于是他这样喊起来，因为我们什么都不是，我们什么都不是；我们无能为力，只能向上天吁请。身上没有一件衣服，心里没有一点安慰，正是在这样的时候，那巨大无比的爱迸现了，它击破了黑暗，把卑微的人一举占领。而黄大炜的声音，是那种质量很大的声音。李宗盛说它，“将会令许多自以为会唱歌的男歌手虚心检讨”。如果说大部分流行歌星的声音是水、是气、是叶小颈细的细草，那么，黄大炜的声音，便是钢铁。同样，不同于大部分流行歌星的窃窃私情，黄大炜用钢铁般的厚重唱出的，是势大力沉的人性悲叹，他的歌声不仅覆盖了他自己，还往往能覆盖更为广阔的时间和人群。它不是个人的，而是人的；不是情绪，而是感情；不是伤心，而是悲恸；不是一次受

伤，而是永远剧痛。而黄大炜的作曲和演唱，一句是一句，每句重重停顿，每一句都沉实，每一句都有缓缓放下的分量。1944 年的秋天，1999 年的秋天，2000 年的秋天，这个世纪的秋天，便都在这样的叹息里重合了。逝去的人，过去的人，现在的人，明天的人，便都在这样的感慨里重合了。

在 1944 年的秋天里，黄大炜几乎是武断地用这样的句子涵盖起一切：不论是什么年代，为什么伤害，人性随手可买，随手可卖。现在想起来，1990 年那首《让每个人都心碎》里，黄大炜已经开始崭露他对于人性卑微的覆盖力，虽然从字面看，那不过是首伤感的情歌而已，但是，它的情绪绝不仅仅是伤感，而具有了笼盖众生的宏大的悲痛，萧萧瑟瑟的音乐所塑造出的铺天盖地的情怀，就像天空中的滚滚乌云，紧紧压迫在蚁类一样渺小的城市人的心灵上空：你的泪烫伤我的脸／那一次我尝到伤悲／我说过我绝对不会后悔／寂寞是被原谅的罪／爱情怎能让每个人都心碎／爱情怎能让每个人都心碎。

我听过黄大炜的歌不下 30 首，有中文的、有英文的，他是张学良的外孙，生在香港，长在夏威夷，在国外倒比在国内生活时间更长，似乎写英文也比写中文更顺畅。他的音乐也很杂，朋

克、节奏布鲁斯、灵魂乐，在作品中到处冒，但不像今天的新新人类那么类型化（比如同样是在美国长大的王力宏和陶哲）。但黄大炜之于我，有时还是有点隔，并不是文化的原因，而是力度。在很多时候，他的歌气魄够大、力量够大，但是却超不出失散分离的痛苦，只有《让每个人都心碎》和《秋天 1994》是个例外。据说，《秋天 1994》也是先有英文原词，然后假手他人作成中文，不想竟能这样的统一，词、曲、编、唱都像一瞬间由一个人强力喷发形成的，谁也不会想到其前后竟经历了 8 年的酝酿和磨合。黄大炜是个性情中人，就是那些不入眼的歌，也往往能感受其至情至性，感受他浓烈的真情的雄浑血性。他会所有的乐器，他一个人演奏所有的乐器（只有个别地方除外），这个对常人算得上是惊人的优点，对黄大炜来说倒像是小节了。中国是一个不敬神的国度。一首充满神性的歌，竟出现在一首中文歌曲里，令人讶异。而且这神性不是刻意地做出，不是专唱给上帝的圣颂，而是从一首流行情歌、从一个人血液的深处自然地散发出来，与同样属于宗教的创作——黄国伦的《天使》（1996 年）、李恕权的《在之前》（2000 年）相比，它出现的地方的普通，反说明了它的深入和不寻常。所以我记下了这些，并在此记下这首歌

所有的参与者，他们是：作曲和英文原词：黄大炜。编曲和故事：郭巍。中文歌词：林利南。合成器和鼓机程式：郭巍。演唱、吉他、贝司：黄大炜。出版录音在黄大炜的家中录制。

关于《秋天1944》创作过程，黄大炜曾在访谈中说过这么一段话：

我大概在8年前开始找一个开门的声音，怎么也找不到，我就去了我一个好朋友郭巍的录音室里面问他，他翻了一下，然后拿出一段音乐给我听，就是《秋天1944》这段音乐。那时只有一小段，我一听到这个感觉我就疯了，我就问这是什么歌，他说不是歌，是一段音乐，我说你这个旋律是什么，他说我不写旋律的，我说不可能的，一定要有旋律的才行，他说那你就拿去写吧。我们那天坐下来聊了一个故事，几乎写了一个剧本，然后我回去把旋律和原来的英文歌词写下来。有时候有些事情解释得太细的话，画面会不见了，我只能说那段音乐加上原来的歌词给我很40年代的，很黑白，很悲哀又很伟大的感觉，很大气的一段音乐。所以这首歌有一点是我第一次做实验写一首和平的歌曲，也有说不要忘记以前发生过的事情，所有的感觉都在里面。那为什么到最后还保持英文“fall of 44”那句呢？很简单，我的老板和郭巍都很喜欢张爱玲的作品，刚

好也是 40 年代在上海，所以全部加起来才能形容那个画面。那为什么 1944 年呢？这个完全是一个压韵的问题，我试过其他的数字，很难听，所以到最后还是 44。

据说，歌写好后，每隔两三年黄大炜又会重做一次，一直没有拿出来发表，直到 2000 年 2 月与大宇唱片公司合作推出黄大炜的个人第六张专辑。



不管人的死活

人有对刚死去的人说好话的毛病，大概也算是一种善良；在尸骨未寒之际说坏话，尤其不忍。还有一种是艺术家的寻死，这一行为就像投向人们心中的一枚铅块，陡然使评价的天平摇晃起来。涅槃的柯特·柯本是这样，快乐部（Joy Division）的伊安·柯蒂斯也是这样，他们的寻死使人们的评价明显地夸大了，甚至乎使那些处于人生波动期的青年不惜以神人视之。我想事情也许是这样的：思考人生大致可算艺术家的一门专业，而人生是虚无的，终于对人生思考到要绝然弃去的程度，这认识的彻底颇让人觉得不及，于是就敬仰起来。其实寻死是一件非常难说的事，可能大得没法说，也可能小得没法说，鸡毛蒜皮也可能是导致死因的最后一根稻

▼涅槃乐队



草，看看大千世界芸芸众生的诸种情状，这道理大抵会明白。艺术家也有常人的一面，不一定非与艺术相关。而且话说转来，人生的虚无一眼即明，用不着什么智慧，倒是人生的意义颇要费些周折，想到“本无所谓有，本无所谓无”的程度，就很有些难，而且即便是这样，也不能就不寻死。有时，寻死是一桩很偶然的事，人并不是那么很完善的一种东西。

而对批评的道德来讲，谨守诚实永远是第一法则，不管人死人活，都不会改变那作品本来的品质。现在来了一个歌手，她叫筠子，她自杀死掉了，她出了一张唱片，《春分 立秋 冬至》，这死不会改变这唱片本来的品质。



筠子的感觉不错，资质平平。或者说，筠子的心灵质地不错，但嗓子的物理性能有限，因此有些时候心是有余的，而力是不足的。总体而言——特征不明显，风格尚未建立，还是和芸芸众“声”太近，这不是一下子可以抓住你的声音。

但它还算是有灵魂的，这使《春分 立秋 冬至》与众多的商业流行歌曲分开来。《春分 立秋 冬至》是校园民谣的一种延续，有时候，筠子的演唱也是校园民谣式的，只是这民谣、这演唱，都变得有些重、有些疯，变成了民谣摇滚。它的音乐部分很好地代表了现今北京音乐圈的编

曲和演奏水平，是典型的现代摇滚乐队形式，而且多首歌的编曲采取了从民谣木吉他的轻弹向摇滚乐爆发的思路。汪峰词曲的《青春》、朴树作曲的《春分》、高晓松词曲的《立秋》，是片中的三首好歌，都是那种能让人一下子变得沉默的歌，曲调是忧郁、幻想的散发，音乐很好地传达了那张痴痴怀想的青春的脸下面隐藏着的生命的激荡。尤其那一句“我脸上蒙着雨水就像蒙着幸福/我心里什么都没有就像没有痛苦/这个世界什么都有就像每个人都拥有”（汪峰词），妙词。

当我不去想那具体的歌的时候，这张唱片给我一个印象，有一刻，这唱片的印象竟与我认识的部分作者，和这演唱者的形象统一了起来：有忧伤，有欢畅，有激荡。我没见过�子，但我想�子也必然有这同样的三面性。我总是看见城市的灯光中寻欢作乐的友人的脸，突然之间变得陌生，那无脑儿一样的傻笑的脸，揉揉眼细看，竟是三重脸叠着：一层傻乐，一层阴郁，一层疯狂，它们隐隐约约彼此互现，就像古代传来的一种面相。

2000年9月18日

三只气咻咻的漂亮黑鸭子

北京的“黑鸭子演唱组”，或许是大陆最知名的和声组合了。这三个相当有才华的女歌手——李蓉、徐秀霞和郭祁，隐身在不知多少唱片的背后，录下了她们优秀却鲜为人知的曼妙和声。有一个事实可以说明这些录音室乐手技艺的不俗：黑鸭子不仅为流行音乐录音，而且，她们的生涯还切入了“高雅音乐”领域，听祖国大陆和中国香港的各门各类唱片，经常会遭遇她们的配唱，无论对象是流行歌、民谣、摇滚、美声还是民乐，她们都能毫不含糊地应对；而作为主唱，黑鸭子只出过一张印象不深的唱片，这不能不说是个遗憾。算起来，从 1992 年成立到现在，黑鸭子已经有整整 8 年的历史了。

《岁月如歌》就在这个背景下出来了。出版

者是普罗艺术——一个经常推出中外经典音乐的公司，曲目选择的无一例外是“那个年代”的老歌——那些从50年代流传至今的曲调优美的革命歌曲。少儿老歌如《我们的田野》、《小白船》、《飞吧鸽子》、《听妈妈讲那过去的故事》、《让我们荡起双桨》；经典民歌如《小河淌水》、《半个月亮爬上来》、《远飞的大雁》、《牧歌》；老电影插曲如《珊瑚颂》、《渔光曲》、《渔家姑娘在海边》，等等。它们选择旧日的旋律，用和声的演唱方式，伴以当代思维的电子配器，就成了这张老歌新唱的《岁月如歌》专辑。

这样的唱片，首先提醒了我们和声之美和和声之妙。这些年，独唱歌曲、歌星唱片不知出了多少，而优秀的重唱、合唱作品一直很少，像黑鸭子这样能充分展示和音的丰富变化的唱片，更是罕见。我不知道当中国的听众听到这种重唱时，他是否会想到：这耳朵遇到的不光是那种感觉会漫开、扩散的和谐音色，更值得探究的是，这声音的背后有和声演唱者对和声的精心设计——那种不亚于旋律制造的另一种音乐创作。

与一些只会唱歌的歌星不同，黑鸭子的三位成员，都可以说是相当懂专业的音乐工作者。队龄最长的两位成员——李蓉和徐秀霞，曾经是中

国广播交响乐团的小提琴演奏员。正是这种专业的素养，使她们能够创作出各种各样的和声组织。各成员声音的天赐和谐，当然是一个必要条件，但不是惟一的和最重要的条件。

这里既有融在一起的和声如《小白船》、《牧歌》、《渔光曲》、《远飞的大雁》、《飞吧鸽子》的那种效果，和声在这里是一片烟雾，同时背景上有电子的叮咚，给人无比缓慢和虚幻的印象；《远飞的大雁》更是到了缓慢与虚幻的极致。《渔家姑娘在海边》与之相似，海潮声的利用给人更多的大气振动感。确实，黑鸭子这种由一把通俗式气声所形成的雾状体的和声，与实声（美声）形成的和声迥然不同，如果追求的是和声的弥漫质感，黑鸭子的修为显然无人能及。这还是最一般的，你再听听《小河淌水》和《牧歌》的乐境。那是一种由实到虚、由远到近、由声到气的多层和声相叠置的织体，人声渐弱或渐强，几重和声淡出淡入、轮换入强造成飘荡感、飘浮感、飘渺感、忽远忽近感，恍惚迷离绮丽之至。《半个月亮爬上来》是分得较开的合声，又不同，又是一种乐境，求的不是共振（如《听妈妈讲那过去的故事》的作法），而是声部拉开，使主与次、独与伴、高与低都能同时听清，但又有主有和、有形有影的效果。这些和声，与电子

合成器超现实的呜呜声、嗡嗡声，碎片乱闪、光波流动、四下齐鸣等等效果相和，创造了一种梦境般的、超现实的感受。第一首歌也是第n首歌也是最后一首歌，始终延续着往事历历的深梦、旧梦，从《我们的田野》开始：电子脉冲形成的气流，和声的磁性与麦克风的混响共谋形成的离子般的雾气，一段一段地、不同却又共同地，强化着岁月如烟的幻觉。

但全部听下来，耳朵却感到了疲惫、疲软甚至麻木。怎么回事呢？这话听起来有点儿古怪，但这两年之于我，却是每听每中：合唱唱片缺少独唱能力——从圣女合唱组的《如歌的行板》（江苏音像出版社 1995），到上海音乐家协会少女合唱团的《山童》（雨果 1997），再到义勇军六重唱的《长城谣》（雨果 2000），这是祖国大陆 20 世纪 90 年代以来众多合唱唱片之共性。如果我们听过前苏联（俄罗斯）合唱团的重唱、合唱作品，这感受可能会更强烈。往往，中国的合唱队成员嗓音之材质不高，充其量只能配唱，和音者的个人能力完全不足以担任独唱之职。这一方面会影响和声的坚实度——当需要音质是坚实的质地时；另一方面会使领唱无法冠绝群声、起到一鸟进林、百鸟压音之效。独唱应该是独立的精神或者情感的营造，应该有一种傲立群雄的孤

绝，但中国的合唱组普遍缺少这种人才。从声音组织的性能来看，和声（经常）是一种同质的雾态的物质，需要一种相对锐利的东西相抗击，才可能有对比、有张力、有锐度，一部音乐作品（一部套曲、一组组歌、一张专辑，不是一首歌）的多样性才可能实现。或者说，和声是套儿，独唱才是芯儿（坚实的合唱也能做成芯儿），声音一味虚化，最后只能虚弱。黑鸭子的《听妈妈讲那过去的故事》，就不如多年前中国少儿合唱团的版本，我相信，当那清亮的少儿女声独唱一出，黑鸭子一定颜色全无。或者说，黑鸭子孜孜以求苦心经营的，最后只剩下了一个环境，而中国少儿合唱团，才是环境中的人，是岁月，是历史，是历史的结晶体；因为是结晶体，“那一刻”里无意中包含了历史原迹的种种，包含了太多未知的因素，而超越了人力，越探之越将无穷。而且，即使从乐境的角度看，就是黑鸭子造出的美仑美奂的和声，最后可能也会输给它，输给那没有多少技巧的合唱与管弦乐。

话扯远了，还是回到“合唱唱片缺少独唱能力”上来说吧。黑鸭子缺少一种独有的坚实的气质，也许，那正是它所长，但听多了，就有一种质感不够，流于浮飘、轻薄的印象。黑鸭子把众多歌都变成了一首歌，把本应是百家的歌吟最后

都化成了一团气。我们在英美、东欧、北欧的和声组合身上，常能感到一些非常明确的东西，或者是故乡温暖的阳光，或者是青草广阔的大地，或者是城市的孤独凄清，或者是异族的血脉、天堂的祈祷，知命或者乐天，郁闷或者热情，总之是非常熟悉、非常实在的东西；甚至在台湾的和声组合如南方二重唱、优客李林身上，也能感受一种明白无误的城市气质。为什么黑鸭子不能让我满足，虽然它有那么多的巧思？

也许这就是时代特征：这个时代不让我倾心，它的艺术也不让我倾心。这个时代是浮幻的，所以它的和声也是浮幻的。显然，黑鸭子并非没有独有的气质，只是没有独有的坚实。那种雾一般的声音特征，便正是这个时代的艺术特征，未来的日子肯定会更明晰地看清这一点吧。黑鸭子将是独一无二的，只发生在这一刻。待 20 年后，我们再听。

2000 年 11 月

独立·麦田

独立制作公司的存在是世界流行音乐界一道不可或缺的风景。如果 70 年代不是出现了独立制作，那么流行音乐肯定已经死了，或者已经腐烂得发臭。

创作需要独立，这是毋庸置疑的。只有创作者面对的是自己，而秉守内心的激情和良心时，艺术才是存在的，否则诞生的只会是虚假的伪艺术。艺术家不是不考虑听众，但这种考虑不是功利地从利益上去考虑的，这种考虑与商人的考虑有天壤之别。文化商人的目的是利益，文化是手段；而考虑听众的艺术家艺术是目的，听众是他心灵上认可的倾听者和知音，利益则被摒弃在艺术的考虑之外。只是作为一个不得不因物质才能生存的生物，艺术家必然也考虑利益问题。但这种考虑是艺术创作之外的一种生活行为，不在艺

术行为之内发生。真正的艺术家，从来不会将两者搞混。

没有倾听者，艺术会寂寞地死去。即便最孤傲的艺术家，可以不为世人的冷落所动，也绝不会不为他心许的读者的不理解而感到悲哀；弃绝了当世的艺术家，是将听众寄托到遥远的未来。这后一种行为很不可思议，它的真实存在总让我心内存疑，虽然按推想好像确有可能。像一个小说家讥讽的：将听众寄托到遥远的未来，这是作家最响亮的一个马屁。

在现代工业社会里，文化的制作和传播已不得不借助于机构才能够存在，才能够找到它想找到的听众（互联网和电脑时代来临后，情况好像又有变化），艺术家个人的反抗将无法经由个人行为来实现。这是独立公司产生的原因。独立公司试图寻找一种机制，一方面可以参与整个工业机制的运作，一方面可以汇聚以个人姿态进行创作的艺术家，通过这种中介性的运作，将不妥协的艺术传达到大众之中去。

大公司缺少艺术，但有强大的发行；独立公司能制作出艺术，却几乎没有发行力量。寻求合作是必然的。而且，随着功利型制作的加深，大公司艺术会逐渐僵化、腐朽、模式化和丧失活力，但这时他那惯性的制作体系已不可能靠自我

的疗救解决这个问题。从西方已有的经验看，独立公司的制作恰好完成了这一补充——即便从大公司的利益眼光看，它也感到了独立制作的互补性。

中国的大唱片公司与国外公司有很大不同。国外是成熟的大工业制作。经过近一个世纪的运作，大公司的垄断已经完成，它们为了获得利润，不断地制造音乐，制造流行。对中国来讲，大公司的制造还没有形成，已有的大唱片公司，大多只类似于一些发行公司。由于过去中国没有市场，所以也没有揣摩市场的制造。待有了市场，长期以来又仅仅是拿别人的东西发行，所以还是没有制造，却建立了广泛的发行渠道。对于独立公司，这是一个很好的空档，是值得利用的发行渠道。

“真心面对音乐，诚实面对自己，麦田音乐永远只有一种——良心音乐。”号称独立制作公司的“麦田”，它的这种追求正与我对音乐的观念相合。我祝愿它在商业的大潮中，能始终坚守自己的信心和诺言。

麦田觅到的两位歌手都是诗人歌手。朴树和尹吾，也是目前中国歌坛难得一见的唱作俱佳人才。他们就像两块璞玉，只要制作过程不失于劣

等匠人之手，必将放出光彩。

朴树的创作显示出随意涌出的特性，他的诗与歌都有一种散文化的特征。在不规整中蕴含着流畅和谐。他的一些佳构都是浑然天成的东西，随意间透着法度，散漫里遍布节律，自然中有自律，有大美。他是心灵的器官，是真诚的守卫者，他的创作由心而发，由心而成。通常，他用心灵的呼喊揭露了由现代发展带来的人性的失落，并以他同样是随意涌出的歌唱震撼了我们。

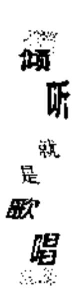
尹吾的创作大体与说话有关，他注重从语言声调与音乐的联系上展开音乐思维，是中国说唱艺术的新的闯将。他比较看重现代诗歌中口语派的作品，这些东西往往能触动他，产生一些说中有唱、唱中有说的旋律。在发掘说话中固有的音乐元素方面，他是独树一帜的。目前的不足是，在天才焕发的《出门》之后，尹吾的其他作品往往太被他的创作方式束缚，在音乐结构上空间太小，缺乏强大的张力场。但他仍不失为近几年出现的极少几位有风格、有艺术、有精神的歌手，在演唱时情绪和肉嗓的双双到位方面，尹吾几乎无人可比，其调侃戏谑的中音，撕裂一般爆发的高音，在中国歌坛鲜有另例。

叶蓓唱歌不会让你想到像某某某，她还保有了一些天真，不像大多数华人女歌手，已经被流

俗的唱腔完全同化了。从《B小调雨后》等的表现来看，叶蓓让你感到的不是她嗓子上的天赋，而是一种灵性上的技巧。评价叶蓓不能漏掉三点：一、这不是一个标准化的女声；二、其演唱技艺还未到火候；三、她也有可能被同化。

李延亮的指法快捷而准确，在一些较考手指的曲子里，如朴树《火车开往冬天》、尹吾《哪里有家》，经常听不到一个哑音，每一个音符都一粒粒的像星火般分明。《火车开往冬天》、《月亮》和许巍专辑、张楚专辑中的表现，让人知道李延亮不仅是一个有技术的吉他手，也是一个有感觉、有心灵、有情境、有创意的吉他手。近些年李延亮频频出现在各种音乐的幕后，民谣吉他、古典吉他、噪音吉他、重金属吉他，几乎样样拿得起放得下。但李延亮与麦田签约，会不会真的有结果？难说。李延亮如果出器乐专辑，制作上当然没什么问题，可担心的是不是有人接发行。总之，这是一个悬案，麦田姑妄说之，我姑妄听之。

1997年



从开始到真正开始

——新时期中国流行音乐20年

1978年，中国景色一新，耳边的声音也一换。这一时期是从一系列解禁作品开始的。对大多数中国人来说，那个时候还没有音响，有收音机的家庭亦属少数。中国人是在厂矿学校的大喇叭，从有线广播，从自制的小耳机，听到那些一度被禁播的电影歌曲：《洪湖赤卫队》、《刘三姐》、《冰山上的来客》，以及一系列20世纪五六十年代电影中的爱情歌曲。现在的人可能无法想像当时的成年人是怎样越过了戏曲的障碍，一遍遍地去观赏越剧《红楼梦》，一遍遍地为林黛玉的悲惨命运抹眼泪。就在这种恍如隔世的泪水中，世俗的情感重新获得了位置，而爱情终于成为一个可以言说的话题。

但是禁区依然存在。在核心的意识形态里，除非辅之以革命、事业等崇高内容，否则这类世

俗情感和话题，极易背上“趣味不高”，甚至是“不道德的”、“非正当的”恶名。大概从1981年，邓丽君和张帝曾在城市地下大范围流行，在社会正统眼里，这是落后“小青年”和阿飞们欣赏的玩艺儿。邓丽君意味着黄色小调，张帝意味着流氓歌曲，甚至欣赏者自身亦有道德上的不洁感。这是真的，虽然现在想起来有些不可思议。

20世纪80年代的前5年，是中国歌曲历史上的“电影插曲”时代——此时还没有唱片制作概念，歌曲创作基本上附生于电影，通过广播传播。王酩、施光南、谷建芬、刘诗召等人是最主要的歌曲作家。同创作上的学院背景一样，这一时代的“唱将”也都是名门正派、正统出身，却共有一种向世俗情感过渡的倾向。洋腔洋调和土腔土嗓渐渐退出主流，而共同向一种“中间腔”过渡。听众喜好的对象，是那些美声中带有自然腔的歌手，这是20世纪80年代前5年大部分受欢迎者的共同特征。很明显的，我们可以从最重要的代表人物，例如从解禁时代的王昆、郭兰英、黄婉秋向李谷一的变化，从李谷一向朱逢博——郑绪岚——沈小岑——苏小明的变化，从男女声二重唱两个时代的代表——张振富、耿莲凤向王洁实、谢莉斯的变化，看到美声、民族唱法的逐渐下移。所以，这也是一个“中间腔”时

代，甚至于，1984 年春节联欢晚会物色的香港明星张明敏，也是一个“中间腔”人物。“中间腔”的背后，有意识形态的保守在暗中支配着，李谷一《乡恋》气声唱法的风波，是其间最典型的案例，当她力图在美声中结合更多的流行唱法时，立即招惹了一些人士的群起批判和非议，指为“不健康情调”。此时，中心意识仍在起作用，这种作用甚至是整个大众的，虽然它可能并不同意对气声的批判，但迷惘、失落、痛苦等生活中的正常情感，在价值观念中仍被视为不健康，所以反映个人情感的流行音乐往往被视为靡靡之音，在接受上存在一种心理障碍。“中间腔”的风行，说明了大众意识的中庸状态。这一时期的最大事件之一——台湾校园歌曲被“中间腔”的广为翻唱，也对应了时人的这种态度：非政治的内容既满足了人们潜在的人性需求，同时其自然情趣和健康明朗，又与正统价值无伤。“中间腔时期”的压轴戏由唱着《军港之夜》的苏小明主持，专辑不再是影视插曲或翻唱歌曲的拼装，而呈现为独立的创作；主题背景虽然不脱国家、集体、事业，但抒情角度却含有人情味和世俗性；歌手的声音不再高昂，是中音的、松弛的，最大限度地接近了美声的底线。

积极、健康、正面等观念支配歌声审美的状

况，大概一直持续到1989年左右，此前，通俗歌坛千变万变，好嗓子的观念一直不变，始终以清亮、纯正为第一美学特征。

通俗唱法到1987年左右方获得其临时户口。1985年到1988年，通俗音乐进入“翻唱歌曲时期”——没有美声血统的流行唱法登场了。歌者不是出身于正统的学院派，而是一批社会青年，女学邓丽君，男学刘文正，唱法上以港台歌星为楷模，曲目上以港台流行音乐为样板。两方面的代表分别是程琳、朱晓琳和吴涤清；但最大的明星却是张行、张蔷、周峰这样的“杂食者”，这是在模仿中建立个人风格的代表，广泛的曲目选择均化为富于个人标志的唱腔。此时流行盒带和歌星走穴盛行，外来作品一时淹没了本地创作。不同的声音出现在两处，一是1986年第一届百名歌星演唱会，展示了歌唱中的非港台口味，流行音乐界最重要的名字——崔健，便在会上发出第一声呐喊；二是以“西北风”为旗号的本地创作异军突起，但是见歌不见人，不同的人唱同样的歌，寥寥数首名作成了“全国粮票”。“翻唱歌曲时期”在港台音乐原作的大举登陆中结束，稍后不久又有打口带的全国性贩运，整个中国甚至整个世界成为流行音乐的统一的版图。

在这个背景下，1992年，真正意义上的大陆

流行音乐开始全面举步。以包装、签约为形式的商业运作在南北出现，京城摇滚从地下转为公开。表达禁区的不复存在，台港地区和欧美原版唱片的压倒性影响，使表达真正成为一个问题。到 1996 年，城市情歌的泛滥已经使流行歌曲变得腻味，北京乐队的全面出版已经使摇滚乐的神秘号召力彻底瓦解。低潮随之到来并一直延续到 1998 年，中国流行音乐终于露出初级、幼稚和虚弱的真相，从而面临着真正的开始——真正多样的生活和对真实生活真正表达的开始。目前，它



已在这个领域的边缘发生，但还远未在出版上发生，兰州、沈阳、南昌、南京、成都、武汉等均已成为乐队滋生和蔓延的城市；创作歌手在民间遍地开花，使流行音乐的创作形态呈现多元化；但文化出版方面罕有有眼光、有水平的淘金者，业已存在的唱片商则在狭隘的商业追求中日趋老化、陈旧和没落，平庸乏味、千篇一律的出版物，处在日复一日地自我淹没之中。

1998 年岁末

抒情的压路机

——评兴网首届全国高校原创歌曲大赛入围歌曲

从思想的可能性来说，从一首歌看清一个人、看清一个乐队，好像并无可能。所以，这是一件不可能完成的任务。但是又有话说：一叶而知秋。生物学也有“局部包含整体”的发现：即使在一个最不起眼的细胞上，也有这个生物体全部的信息，这也就是我们后来知道的在全世界闹得沸沸扬扬的“克隆”之所以可行的最基础的原理。所以对兴网首届全国高校原创歌曲大赛选出的这 30 首歌，还是可以说说——说这些歌，顺便也萃取一些对于“整体”的印象。

自从 1994 年大地唱片推出了校园民谣系列，大陆校园歌曲曾一度掀起一些高潮。现在算是平息了。但是校园创作从来也没有终止过，这次兴网大赛说明了，它不仅不会终止，而且还很茂盛，像遍地乱生的野草一样，种子已经撒下，孽

缘已经生根；作为现世生命的一个伴生物质，好像还会一直蔓延下去。据说，大赛共收到了来自全国各地2000多“人次”的3500首作品。虽然我只听到了其中的30首，但印象是丰富的，它们给我流行音乐——特别是摇滚乐，已在青年人中广泛普及的印象，这普及不单是倾听的普及，还包括能抱起琴来那么一下子、唱首歌或者作支曲。这一代人有着比前代人更好的音乐素质，有着比前代人更专业和广泛的流行音乐技能，有才能有技巧有魅力的歌手，和有才能有技术有头脑的乐队，比比皆是；尤其是中国的艺术院校，俨然成了熟稔各个门派、与世界一起成长的中国新音乐大本营，优秀的乐队和歌手，很多都出在此处。

与当年校园民谣时代的孩子们不同，现在的校园歌曲很没有核心，也不太有那种一眼即明的校园情调，至少总体上不这样。不像当年那么象牙塔，那么青春、寂寞、浪漫、纯洁，那么回忆、幻想、感伤、叹息，现在的校园更不像是一个校园，而像纷杂社会的一个小小的微缩景观。所以，我们不必把这些歌当校园歌曲来看，那样看反倒是荒谬的；真实的情况是，校园歌曲的概念业已瓦解，歌唱者就是当代社会的青年。

这也确实是20世纪90年代中国的实情。一

方面是高等教育的机会普遍加大，一方面是世事的活跃和纷杂，使校园与外界之间的围墙无形中已不存在。现在的大学更像是没有围墙的大学，大学生在校园里生活着，同时也是在时代的洪流中翻滚着，变化的冲击、躁动的情绪、未来生计的压力，好像不能不这样，于是我们听到各式各样的歌、各式各样的思想、各式各样的内心。1994 年我曾经预期的那种多元的、健康的校园歌曲创作，无疑已经到来。但当时没有预期的是，菁菁校园、白衣飘飘、单纯淳朴的大学生形象也从此瓦解。在这次的作品中，我们再也看不到一个“印象中的”大学生形象。他们不是青春清纯的，他们不是多愁善感的，他们更不是朝气蓬勃的。

这里有“残酷的现实冷笑”“哽住的呼吸”（西北政法大学张欣《无休止》）；有阴冷的“快乐无意义”的体验（四川工业学院卢小旭《体验快乐意义》）；有行走于内心丛林的晦暗心境（Home Alone（独自在家）组合《The missing title（失题）》）；有阴郁的灰色城市歌谣（张楠《变了季节》）；有时尚、轻松、欢快的享受现在（北京服装学院武慈茵《快乐》）；有以令人羡慕的年轻直率言志、言出的却是“不顾一切坠落、我还有叹息自由”的励志歌曲（沈阳

鲁迅艺术学院6B乐队《自由》）；有“真的感情它让我觉得好高兴”的优美的流行摇滚曲风（云南艺术学院、云南师范大学新人类乐队《I can tell you I love you》）；有“现实不可爱/梦却有欺骗”的矛盾、复杂和意绪重重（中国美术学院HIM乐队《乞获》）；有“人们微笑地工作和愉快地劳动”的乌托邦幻想（绍兴文理学院小猪与香草乐队《乌托邦》）；有扭曲的有意为之的疙里疙瘩歌曲、只为宣泄一种无聊乃至苦闷的情绪（兰州大学、兰州商学院烙印乐队《沉默吗》）；有新颖、新锐的城市感受，说出“当我的身体流动着/才发现血液被你稀释了”的昏话（北京电影学院缓冲乐队《消失》）。他们有时候像学生，有时候像社会青年，有时候像艺术家，有时候像在街头快乐逛街和购物的小女孩；他们有时候轻薄，有时候傻笑，有时候不快乐，有时候甚至很阴暗。在虞志勇的《鞭子》里，甚至出现了工业噪音里变态人的黑惨惨的梦魇。当然从另一角度看没那么可怕，甚至有点儿可笑，这梦魇的内容，竟然是“妈妈的责骂”所带来的伤害体验。

多愁善感当然还在，年少轻狂当然还在，这不光是青春期生命的特征，更是一个歌曲传统，从台湾的校园民歌，到高晓松式的感伤民谣，到

这次的部分作品，一直延续，一直如此。《红灯绿灯》（复旦大学、上海财经大学西二组合），头发长被人误解，“但我不伤心　不伤心／没有爱情我还有友情”，而唱着这些话的调子，却是真正地有点伤心。这里有优美的和声，有放大的小悲伤、放大的青春的孤独，是从70年代到90年代，一直没有什么变化的青春，没有什么变化的抒情，没有怎么变化的青春期。四川大学张毅的《大礼堂》，有与《红灯绿灯》一样孤单的木吉他和和声，如同中国古诗词的凭吊情结，古代诗人们动不动就会引发怀古伤今的思维，今天的少年也有这样的情结，是在感伤的情绪中，把现实稍稍推远，抒情必在人去楼空之后，在散去的背景下一一展开告别、离开、聚散和追忆。这样的一个评语，包括我们谈西二组合时说到的“一直没有什么变化的青春，没有什么变化的抒情”，几乎可以涵盖下面的每一支乐队和个人。与张毅一样，西南民族学院 Rock & Rain 组合也是追忆者，不同的是这一次的场景是夕阳西下（《夕阳情歌》）。一首浪漫的歌，气氛美妙、感伤，却又吹人心旌，就好像站在晚风里一直望着。“噢，夕阳，你那么漂亮”，这气氛一下子就把你围住了，将你浸泡，甚至将你气化。这样的气氛，还发生在沈阳音乐学院附属艺术学校大

专部贾旭亮的《梦》中、中南政法学院SINGLE乐队朱晓泉的《气息》里、深圳大学香水乐队《车厢里的白日梦》内。《梦》是80年代台湾流行音乐的纯真时代经常出现的那种动人女声，带着些许校园背景、带着梦境，带着些许气声、些许弥漫，再带一支木笛呜呜一吹，美不死你；《气息》的歌词写作有诗的材质，只是内容太平淡无奇，同样相思成梦，同样一人独白，同样旋律走吉他和弦的套子；《车厢里的白日梦》与上述各白日梦大同小异，异的是旋律更有新意。同属这个年龄的艺术还包括大连轻工学院金晨的《木偶》，表达伤心却用那么一种俏皮方式，没有现实感情的纠缠，但也不是太象征和抽象，于是有了一只有着小小悲哀的好听又好玩的木偶——一种干干净净的趣味干干净净的美感。年轻毕竟是浅显的，正是因为这个浅显，才有这个年龄才可能有的那种创造。绍兴文理学院小猪与香草乐队（《乌托邦》）对“乌托邦”的想像，想到的内容不外是微笑地工作、愉快地劳动、干着力所能及的事等等，再具体一点儿的想像？恕不提供！头脑够简单，音乐也充满一种单纯的快乐，旋律进行则有一种令人过耳难忘的轻松，一种渐行渐转的回旋游走。北京信息工程学院雷鸟乐队的《爱怎样》则是一首热情飞扬四平八稳的

青春励志歌曲，与之相仿，沈阳鲁迅艺术学院6B乐队以“指南针”式的曲风，用飘上了天的假声，那么轻松地说出我有自由、我快乐（《自由》），而你只有羡慕的份，不能说他们浅，当然，他们真的很浅。

这不单是青春，而是一个歌曲传统。当审视这些歌曲时，我注意到一个暗藏在音乐潮流之外，一直延续一直伸展并一直基本未变的长远艺术传承，这就是民谣吉他弹唱的艺术：每到这个年龄就会发生，每到这个年龄就会重演一次，像一代一代人永恒反复的音乐生命的青春发育期一样。它是独立于流行音乐变化史之外单独发展的一个并行线索。这一点，在20世纪70年代的中国台湾校园民歌，1983年到1993年祖国大陆的校园民谣，今天的西二组合、Rock & Rain组合、香水乐队、贾旭亮等等身上，并无多少实质分别，他们都处在同一个音乐传统和音乐环境之中，一直没有断裂，所学习的技能和对象也并无多少本质区别。木吉他，木吉他思维，叙事民谣，这不光是风格，更是一种作曲方法，一种艺术思维模式。有趣的是，它不仅带来了大致相同的乐境，还带来大致相同的抒情角度，大致相同的歌词内容（风花雪月愁）。我们前面所提到的那种“一眼即明的校园情调”，与其说是过去大

学生的青春特征，不如说是这一种艺术形式的特性。现在这个特性被纷杂的东西部分取代，社会的变化固然是一个原因，同样重要的另一个原因，是外来艺术的纷繁涌入，和涌入后这艺术自身的发展。艺术的变化，除了人的生存处境即社会变化的力量推动，还包括了艺术的环境变化和艺术自身逻辑发展的推动力。

艺术形式与艺术感受之间有一种互文性。这是创作者、欣赏者当然也包括评论者尤其要注意的。在说到校园民谣的变化时，我们说到了这一变化与社会变化之间的那层关系，但还有一层重要的关系，发生在艺术自身的逻辑之内，而不是社会逻辑单一支配的产物。只有同时看到这两个方面，我们看到的作品形象才可能是真切的。比如前面所列举的大学生阴暗情绪的出现，就未必完全是作者心境的写真，而有可能是在某一种艺术里被那种艺术感染、同化的结果。一种艺术形式，也即创作的一种导向和方法，其力量的强大有时足以裹挟和挟持一切，令人不知不觉走上一条自己不知道自己的道路，甚至改变人的基本生存态度。虞志勇的《鞭子》就是被艺术形式完全挟持的一个例子。

从这次大赛的作品看，当今民谣（吉他弹唱）的习演已经有了明显变化，即从 20 世纪60

年代英美民谣引发的清新、纯朴的乡村民谣风格，偏移、产生出一个新的分支——阴沉、晦暗的城市民谣摇滚风格，这些歌谣大都沉溺于生命的暗面，虽然绝望的内容可能仅仅只是一场失恋而已。Home Alone组合的《The missing title》是一个例子，它偏向布鲁斯；张楠的《变了季节》也是一个例子，但歌唱比较失败。

中国的这种变化，与世界的民谣变化现状相一致。这里面也隐含了艺术逻辑发展的其中一层含义。不要以为一种情绪必是因为现实的因素如个人际遇、社会动荡引发，而很可能，在更大程度上，它是由某一种艺术（形式）的诱导、移植、演进、伸延和发展而来；在今天这个世界化的环境里，这种诱导则时时表现为外来艺术的空间位移。如果我们这样来理解兴网中那些黑暗的歌，或许得到的事实会更加接近于真实。

当代大学生所置身的音乐环境，用一个简单的词说明，确实是世界化。大学生歌曲风格的多样化，部分地就是因这种音乐环境的杂色化所唤起。所以兴网里不光有“一眼即明的校园情调”的民谣，还有时尚化的舞曲（《Samsara Fire（轮回火）》）、城市的流行风（《快乐》），有重金属的狂躁（《沉默吗》）、轻松或忧郁的爵士歌（《单程车票》、《岁月的风铃》），也有后

朋克的低迷幽暗（《乞获》），音乐的实验也隐隐地出现了（《体验快乐意义》、《鞭子》）。清一色的民谣式唱法，如今也被多种多样的发声方式所取代（很多歌手甚至唱得相当专业，如上海海运学院孙卓群的《寂寞歌》，就有把握得很好的声腔控制）。四川大学邹宇峰的《Samsara Fire（轮回火）》，用流畅动听的电子舞曲、全英文歌词、捏扁了男腔唱出“类女声”的摩登谈话般的发声，典型地说明了这种世界化的音乐处境，已经到了非常日常/平常/平凡的地步。这样国际化的一首流行曲，居然出自中国大陆最深处的一个盆地（另一首实验风格的舞曲《体验快乐意义》也出现在这里），真的是帅呆了酷毙了。北京服装学院武慈茵的《快乐》，则从当代现行歌曲中汲取语汇，从词曲一直到有板有眼的歌腔，都是那么在行，那么有设计的感觉；如果缺少了这样的歌，我倒可能真的要奇怪，为什么现代的都市生活没有产生属于它的下一代。《乞获》（中国美术学院 HIM 乐队）有英国后朋克“史密斯”的影子，幽暗的编曲，歌词多处的摇滚用典，有点空洞的黑嗓，黑嗓后面配上女声清亮的说话，都在显示着这个乐队对摇滚乐的多方面修养。这首歌与 Home Alone 组合的那首《The missing title》异曲同工，想法、动机、艺术的知

觉明显高出其他乐队一截，技术水平倒未必是最好。唱着《候鸟已南飞》的海南大学的“绿色兵团”，虽然很平庸，但那技术就很显得老成和成人化，风格是流行摇滚，乐器的层次、音乐的章法都很入行。中央戏剧学院陈思成的《岁月的风铃》，有点像李泉、小柯的那种风格，作曲、钢琴、演唱都有爵士味儿暗藏其中，呈现出通常是专业的音乐人才能有的不流俗的流行曲风。

还有一些特殊的印象，是新时期的新生活带给人的新的想像力、新的艺术可能或艺术气质，它最明显的形迹，首先在生活中——也就是歌曲的内容中留下了一些；显然，在大多数情况下，新时代的想像力——比如一种全新的音乐形式，并没有诞生。

用这种思维来观照，大连大学盲点组合的《男孩和贝蒂》，可说是全部的吉他民谣中最好的一首民谣叙事曲。它的优点不仅在于其叙事的自然、节奏的随意、不规则的长短不一的句子，有着民谣特有的作曲智慧，还在于它的新内容。“不想要别的小狗来代替／只求天能把贝蒂（他原来的小狗）还给他”的男孩，背后有这个时代、这群孩子美味太多、更换太快、诸事来得太容易的背景。而“我们总在不停地追逐所谓的更美的风景／却往往把最真的爱都辜负”的感叹，

提供了在变化的风景中停驻在一件事物里把美好尝透的感悟。

微妙的变化也出现在安徽教育学院“温暖的寒流”组合的《单程车票》中：可爱的轻爵士风格，可爱的与女友、与妈妈之间的微妙关系，妈妈可爱的一段话，也像一个大孩子般轻松口嫩，不像母子，倒像大孩子与小孩子之间的关系。这首歌提示了社会上一些更年轻的家庭——20 世纪 50 年代出生的父母与 20 世纪 80 年代出生的孩子之间，已经产生了一种新型的非常有趣又非常可爱的两代关系。

北京电影学院缓冲乐队的《消失》，也许是在无意中刷新了城市抒情曲的语汇，如果将之与几年前的校园歌曲比一比，你会发现它们之间的差异，简直不啻于换了一代人。从骨子里的立意看，《消失》还是学生腔的那类命题，比如青春的狂傲和迷失，但它的表义体系极不寻常，具有锋线上的城市生活写意。这首有着降落、加速、奔驰跑车、机动马车等词汇的歌曲，思维的发展也不是呈线型的单纯，但同时又非常顺，你甚至不好一下子说清它究竟怎样转了弯，究竟要表达什么。它的乐思也是一样顺，在顺理成章的发展中做出了一点点的新颖。这样，它的身上便出现了明确无误的流行和时尚气质：既是大众化的，

又含有一点新鲜的青涩味道。

对现实最有力的穿刺出现在西北政法大学张欣的《无休止》一歌中，他写出了也许是这一批歌曲中最震撼的几句：我不想这样过啊／可是我没办法；我害怕生命无声地流走／可是我没办法。那种无法自主的坠落，无法去努力无法去奋斗的感受，肯定出现在毕业以后。法学硕士张欣在去了司法界之后，究竟是怎么一种感受，我们无法推测，但是，“可是我没办法”的叹喟，虽没有更明确的内容提示，却鲜血淋漓地揭露出年轻人在走入社会之际，置身于现实汹涌的洪流中而无力抗拒丑恶蚕食的刻骨蚀心的悲伤。

歌词和歌曲上给人极深印象的还有哈尔滨大学陈禄的《你是我至爱的蚂蚱》，和广西艺术学院紫太阳乐队的《摘葡萄》。对陈禄那种童话般的诗意写作，评委们显然评价过高，而忽略了它的致命问题：用浓郁、奇幻的虫草世界，写出的却是最平淡无奇的情感和思想。有些人是有做作的爱好的，陈禄即是，但这种以诗歌思维升发的歌曲毕竟罕有，它的榜样目前仍只有张楚一人。歌唱时的陈禄亦坚持诗人本色，作曲上有近似于张楚的随意歌吟和生涩旋律。在当今流行歌曲已经滥俗的格局里，这样的作品显得异样而珍贵，虽然并不优秀，却提醒着现时代想像力的匮乏，

和对艺术的高蹈精神的遗忘。《摘葡萄》是一首四川民歌的摇滚翻唱，这容易让人忽略它的创意，忽略它其实是这次校园征集中涌现的最优秀的佳作之一。值得提醒的是，《摘葡萄》并不是那种解构式的翻唱。用翻唱来实现对传统的解构和破除，曾经是一个时期的摇滚主题之一，现在已经失效了。《摘葡萄》非常有意思的地方，是它是一种认真运用摇滚形式的严肃认真的翻唱，并由此展示了摇滚形式对一首旧民歌在力度、深度、魅力上的提升和刷新。不是解构，而是建设性，回过头去看，当年的摇滚翻唱其实也有这种意义，客观上有，但都被意识形态的内容遮蔽了。新的艺术并不是破去旧的，另立新的，而是深化了我们的情感，使艺术在一个新的层面上提高和再生，这是紫太阳乐队给我的启示。这个标本的出现同时暗示着，束缚在摇滚头上的“音乐造反情结”已悄悄解除，随着新生活的逐渐展开，艺术正常化已成为新一代人再自然不过的追求，摇滚也是一种正常化（下一站是正统化）的乐思，紫太阳的方式显得平庸，可能也确实平庸，但是却显示了一个进步（下一站是腐朽）的过程：艺术的新举乃至变异必然能汇人整体的进程之中，不是一个取代一个，不是若干彼此无涉的内陆河，而更像是一条无穷永动的河流，它不

会断裂，不会消失，沿途新的冲击，哪怕是山洪，最终都只会增加它的力量，汇合之后朝向大海奔去，因为艺术骨子里的东西一直不会畸变，也不会死亡，而只会更生、增长，并一次次重新醒来。

30首歌曲，与这些歌曲的艺术水平同样醒目的，是这些歌曲力量的缺失。确实，这里没有激动人心的歌，这里没有能给你的脑袋上来一砖头的震撼，但这里有好听的流行音乐，有生命感觉、有生活气息、有个人质感的一大批自述小调，而与坊间、街上的工业制造物迥然有异。它让我再一次感到，当今中国的流行音乐，缺的并不是音乐，而是音乐的发行空间，是不同的音乐感触走出家门去接触不同人的机会。这些遍布全国的乐队和创作者，正是流行音乐发展的一个真正坚实的基础，是流行音乐的希望。只要这种音乐业余生活、这种生活艺术表达一直存在，中国的流行音乐就不会是一场空，就不会被最终忽略。

不过，对这些校园的创作者来说，能不能发行又有什么关系？他们选择了歌唱，在生命的某一个时辰。也许他们要毕业了吧，也许他们要散伙了吧，也许他们很快会消失吧，那又有什么关系？歌唱的意义仅在于歌唱本身，歌唱不一定是

职业，歌唱也不一定要成为职业，关键是它会发生，关键是它已经发生。我们已经歌唱了，我们已经被歌唱了，所以我们已经获得。如果生活不能让我们进入流通，那就让它不流通吧，重要的是我们依然能够选择歌唱，为自己，为自己亲爱的人。如果这样也不能够，我们还可以有记忆，还可以有感受，还可以有永远呼吸的心，随时的，在一首歌或者并非一首歌中，让情感的压路机隆隆驶过内心的广场，占据我们，把我们碾过。

2001年2月22日

武汉校园民谣

高校数量仅次于北京、上海的武汉地区，去夏今春普遍出现了校园歌曲的创作。

由于楚天电台DJ张驰的奔走和发掘，4月下旬的一天，我们得以倾听到15院校17支乐队和个人的作品。这17支队伍，只是武汉高校校园歌曲创作大军中的小小一部分。

而其中真正值得注意的，又只有华中师大的胡群峰+，华中工大的尹波&赵小凯这两队人马而已。其他那些，大抵不过是“流行人格”深浅不一的再生———以为是自我表现抒己之情，实不知那自我早已被鬼魂附体，这鬼魂，便是流行化的人格。

胡群峰的3首歌———《寒潮》、《小幺姑》和《吊脚楼》，都有十分浓重的乡下口音，这口音的大部分，缘于歌曲高潮部分尖利之极的

湘鄂高腔唱法。对这种生长于斯从小耳濡目染的乡间小调的运用，体现了胡群峰进行真正的自我抒情的勇气。心灵的歌唱只能源出于自己的生命，源出于形成这生命的山山水水、风俗民情，从根本上讲，这是一种本真的冲动，而并非结合民族音乐元素的企图。对胡群峰而言，尚需努力的是如何建立自然嗓音和高腔唱法两种声腔之间的平衡，如何从高腔唱法中演化出更多层次的音调、音量和表情，使歌曲不是分裂的而是一体的，不是畸形的而是统一的；不是只有轻、重两种高反差的行腔，而还有次轻、次重、次次轻、次次重的行腔，从而达到更丰富的表现力。

尹波&赵小凯是一对二重唱，在众多的校园歌手中，他们的技艺属于较纯熟的。听尹波赵小凯的歌，常常能感到一丝北方的气息，比如他们的《两条鱼》，比如他们的《文成公主》。即使在《你跟我说》这样的流行调调里，他们也明显融进了自己的一些创意，那种流畅和风格感是诸多学生乐队远远不能企及的。如果推断得不错，他们的歌中常常有他们经历和感受过的地方生活和民间音乐的根。

在校园的声音中，我经常听到这样一些自我肯定：因为我们拥有纯真，因为我们未受过唱片商业污染，所以我们比那些公司造出来的东西要

好。校园民谣是从心灵里自然流淌出来的，所以它朴实、纯洁、真实、清新。其实只需稍加留意，你兴许就会发现，在一些校园民谣的曲调里，大学生平时耳濡目染的港台流行歌曲，在他们身上留下的痕迹简直比比皆是。

谈什么“比公司造出来的东西”要好呢？对大多数校园作者而言，他重复的其实是音乐的最粗浅的知识，同时他不自觉的下意识模仿，使校园民谣急速作近亲繁殖。武汉的校园演唱会证明了这一点，它们普遍的赤贫提醒我们注意，对技术的抛弃将是对音乐的抛弃，对技术的抛弃必得在一个更高的层面上才能实现，没有技艺作为途径，音乐将永远解不开技艺给它套上的枷锁。

1994 年 12 月

注：

①胡群峰，后改艺名为胡吗个，近期有专辑出版发行。

中国音乐的缺席

——从长野冬奥会开幕式想起

长野冬奥会开幕式上，日本艺术家的一幕表演给人们留下了印象，这是朋友告诉我的。当时，两位日本的音乐家用尺八和笙演奏了日本的国歌，这种感觉的确是有点儿奇异：国家的精神，文人的趣味，这两种本质上是不同的、甚至可以说是相排斥的东西，突然地在同一个时空里聚合了，观者的讶异不难想像。

冬奥会开幕式我没看，从朋友的描述上看，当时所奏应该是日本的雅乐。这是一种文人传统的东西，难得在国家的法礼中表现出来，在全世界的聚会表现出来。后一个表现，无疑是更大的惊奇。

日本是一个现代化很快的国家，也是学习和吸收外来文化很快的国家，在某种程度上，他们的学习有时简直就是移植。但是，本土的文化传



统并没有废弃，而是与现代化并行地作为人所敬仰的传统学艺传授着，并且在现代的新的人文情境中流传下来，雅乐就是其中的一个例子。作为日本的城市大众，除了西化的流行乐、交响乐，他们也懂得雅乐，这是国民素质的一部分。

作为日本传统乐器的尺八和笙，都是从中国传出去、然后在很多年里改良形成的。而中国的传统乐器，我想国民差不多已经忘记了。中国的音乐爱好者，可能能辨识小提琴和中提琴、单簧管和双簧管，却很可能不能辨识二胡与高胡、筝和古琴、阮和琵琶，一些优秀且并不冷僻的乐器如四胡、巴乌、雷琴、长鼓、热瓦普，绝大多数中国人可能不知为何物。作为普及性的音乐教育，从小到大我们接受的是西方的乐理乐器，而丢掉了东方的音乐常识，更遑论这音乐的一缕精魂的不绝流传：在我们的文化生活里，它们已经长久地缺席，或者说，局限在民乐专业的领域，但已与现代生活脱离了干系。

旅美画家陈逸飞曾以中国音乐演奏场景画过一幅著名的画，画名《社交晚会》，画中五人五样乐器，结果出现了三处错误，最让人惨不忍睹的是那吹竖笛的少女，放在唇上竖吹的竟是一支横笛。

近些年中国政府大力提倡高雅艺术，校园里

也不断进行高雅音乐的补课，但据我所知，这补课经常流于西洋乐器、西洋音乐的讲座。对中国音乐，不是没有，但是极不系统。乐器方面只知道二胡、琵琶，作品方面只知道《二泉映月》、《梁祝》、《黄河》（其实，后两部都不是纯粹的国乐）的，在大学生中极其普遍。在诸多国家庆典、国际交流场合里，我们乐于展示的也是交响乐（包括交响曲式的西化的中国音乐的合奏）式的煌煌大气，而缺少民族传统舒展自然的生长，没有文人音乐、各族民间音乐的源渊流传和自然流转，它们不仅在活的创作里已近绝迹，活的欣赏也日益萎缩到几个符号性的曲子里去了。今天的中国音乐，在音乐思维和美学范式上已经全面地欧洲化、交响化、流行化了。中国人在五千年历史中创造的令人惊叹的音乐、音乐精神和因之而形成的众多艺术可能性，正处于无情地湮没和衰竭之中。记得，在中国文化受到西化巨大冲击的二三十年代，曾有国学学者慨叹：丧失了自己的文化，无异于亡国。剔除其中的迂腐成分不论，中国音乐自成一格、本应在人类音乐中占有的一席之地，确实正在一味崇洋中无声无息、不着痕迹地失去。那种自成体系的音学、美学、传作唱奏方式、那种独具神韵的面对自然和世界的多类情感表达艺术，和由这艺术传递出的独我

中华一方水土的精神气息，在今天还能在多大程度上被我们所听闻？

好在这还不是一个民族音乐全然沉寂的时代。感谢中国音乐工作者踽踽独行的努力，我愿意视赵季平的电影音乐，黄荟的《苏武牧羊》，刘健的《盘王之女》，何训田的《央金玛》，张维良的《天幻箫音》、《问天》等，为中国传统音乐再生的一个开始，更主要的，它们是新的时代新的情境下传统音乐更新、蜕变、新生的一个开始，这是活着的中国的声音，不是音乐化石，不是民粹主义，不是博物馆的陈列品，作为一个现代地球村的中国村民，我期待着，听到更多这样的活着的中国的声音。

1998 年 2 月中旬

别开枪，
我只是个弹钢琴的

“别开枪，我只是个弹钢琴的。”就因为这个幽默风趣的唱片标题，我开始知道了艾尔顿·约翰，那还是20世纪80年代的事，很自然地以为约翰是一位老摇滚战士，况且，在那个中国还只有流行音乐的年头，艾尔顿·约翰的声音显得过于粗砺，甚至暴力，这都使一个热爱新生事物的青年着迷，敏感的耳朵在疾风暴雨中无比热烈地兴奋和发烫。

待对摇滚的了解渐渐深入，热度开始凉却下来，很快，艾尔顿·约翰被我扫出了摇滚大门，甚至有几年，他被我一直扫到音乐的大门外。那也是老约翰最风光的几年，你看他那一副阔样：手指肥肥，珠光闪闪，把招牌式的钢琴和一张阔脸在各路电视、电影、庆典、演唱会录像上搬来搬去，简直一打开电视就要碰到他！他的歌声抒



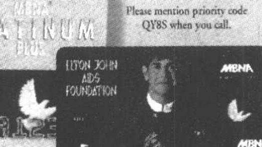
THE BIG PICTURE

CAN {say} A LOT.



THE ELTON JOHN AIDS FOUNDATION VISA®

PLEASE CALL
1-800-52-ELTON
TO APPLY.

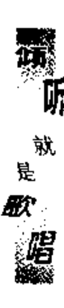


Please mention priority code QY8S when you call.

情，旋律动听，歌词不疼不痒，十足一个流行歌星嘛。其实我心里存了这样的念头，艾尔顿不是摇滚，既然不是摇滚，价值就打了折扣；他的歌特别流行和入耳，既然这么易入耳，很显然是没个性没风格。

流行音乐确实会败人的胃口，好菜吃上十碗，大概不光会呕吐，还要一辈子记它的仇，许多事物的本来面目其实就是这样被败坏和扭曲的。艾尔顿如果说有什么错，那他的错就是唱得太多了。《别开枪，我只是个弹钢琴的》是他1973年的唱片，自那之后艾尔顿出了大约40张唱片；仅1970年到1978年就有15张录音室作品，全部获得金唱片以上的成绩，迄今在世界上有1亿数千万张的销售巨量；有几年，艾尔顿一年就可以赚进700万美元。他辉煌的生涯贯穿了整个20世纪70年代，90年代又创造他的第二春，使他成为这两个年代最出名的艺人。伦敦著名的杜沙夫人蜡像馆，专门展示英国历史上大家耳熟能详的传奇人物的蜡像，艾尔顿·约翰荣幸地被列入其中，是娱乐界第一个获此殊荣的人。

确实，艾尔顿·约翰从来就不是一个摇滚英雄，不过这并不有损于艾尔顿作为一名杰出的音乐创造者的价值。在流行音乐史上，要找出像艾尔顿那样有着无比动听的旋律、震撼人心的钢琴



演奏、激越宏大的弦乐配器的作品，恐怕并不是一件容易事。艾尔顿·约翰革新了钢琴的演奏手法，只要稍微留心，我们很容易惊奇于在他的手下钢琴何以表现出那么重型、壮观的效果，它强调了古典钢琴的旋律与和声，同时注重一种节奏型的表达。他的旋律虽然太多太滥，但换个角度想，那新曲无穷无尽的一年年往外喷涌的劲头，好像那不是艾尔顿的大脑，而是积蓄了千百万年的大油田，确实也该令人惊叹。

艾尔顿有一个好出身，早年就读于伦敦音乐学院，“五年来的每个星期六早上，我得弹奏肖邦的练习曲考试。”后来，艾尔顿将他钢琴上的才华又移植到电钢琴、电风琴和合成器上，获得了更华丽而多变的音色。他的歌曲既粗犷又精美，既委婉又豪放，伤感中带着激昂，悦耳中透着严肃。而经常的一个共性是：这些歌曲是优美而气势宏大的，它非常流行，又恰当地结合了摇滚和古典，可说是一些“崇高的小曲子”。

作为流行中人，艾尔顿说过这样的一句话，他说：我觉得摇滚乐已经成为一种工业。作为开创人之一的我，我恨这一切。就因为这句话，我原谅了他的晚年，并且敬重他。

1996年

新世纪泻药

有这样一种说法：

20 世纪 80 年代初，一位名叫米恰·琼斯的加拿大钢琴家写了一本曲集，收进的乐曲都有很美丽的、画面似的标题，如《彩虹之后》、《梦境之外》、《阳光谷》、《太空蝴蝶》等。他在前言里写了一个小传，说他曾想成为一个音乐画家，后来，慢慢地，他找到了自己的语言。这时候，他不再追求用音乐去描绘什么形象，而是表现感觉，那种静夜里雪花落下轻触地面的感觉；吹过青草的清风的干燥呼吸的感觉；远天闪电的折纹的感觉；傍晚的湖水拍打着岸边的感觉……

米恰·琼斯的乐曲都很安静，大多数都用一种音型不断地反复着；和声简单，很少有复杂的不和谐音响，似乎变格进行和调式风格更多见；旋律纯朴，通俗易懂；音调的个性不强，有时甚



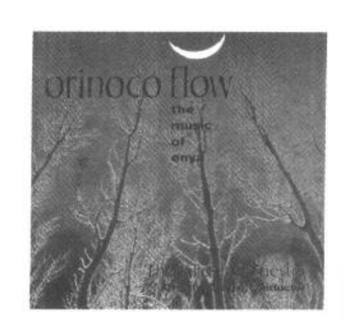
至没有旋律。听着，听着，你会忘了这是米恰·琼斯的音乐，而是树叶的悄悄细语。

这位钢琴家在1983年遇到一家音乐出版公司的经理，这位出版商一直想推出一种新鲜口味的、适合人们在休闲时听听的音乐。两人一拍即合，不久米恰的作品便渐渐在美国流传开来了。最初，这种音乐还不那么起眼，各家唱片店的老板又不知道该把它放在哪一栏里，它像轻音乐，没有什么深奥的道理，可又有几分古典音乐的风骨和气派；它是通俗的，可又显示着超脱的情调；它是易于流行的，但是却没有一般的流行音乐那么平庸或骚动。有些唱片店就只好把它列在所谓最新到货专柜下，渐渐地，就成了气候，港台的一些刊物亦随之改译作“新纪元”或“新世纪”音乐。

在关于新世纪音乐的诸种起源中，这是最经典的也是最偏狭的一种说法。说法源于上海音乐学院林华教授，进一步的来源可能是某一个国际唱片公司的宣传文案。

我有一个屡试不爽的经验，什么音乐一旦被叫做“新世纪”，尤其当作者自称时，这种音乐就差不多烂完了；而什么厂牌一旦成了专出“新世纪音乐”的唱片公司，那么这个公司便开始狂出烂片。

而"新世纪音乐"这种称谓，也只有在这些厂牌下才是准确的，如New World、Windham Hill、Real Music、Narada、Hearts Of Space、Private Music……简言之，这是新时代的背景音乐，有点儿异国情调，有点儿科技感觉，有点儿现代色彩。回声等声音空间技术，大气层，电子环境，空间和时间的感受，冥想体验。情绪，民间音乐影子，钢琴、吉他、爱尔兰竖琴、洋琴、各种笛箫，有一点人声，但主流是器乐；人声是乐器之一种，并一律飘渺，重点不在歌曲，而在音色。器乐色彩是新世纪音乐的共同标志，最糟糕的时候，新世纪音乐像熟透的流行歌曲，只是没有词。取样，合成，电子化的原声或原声化的电子，吉他在机器里而不在屋子里。木质的音箱或尼龙弦，变得更靓丽而不像是真的，像一幅民俗油画的高级复制品，带着铜版纸和激光照排印刷所特有的、通常被20世纪误认为是现代气息的光泽。还有文案：内心平静的感受，禅宗，精神康复的哲学，回归大自然的自欺欺人的宣言，创作者其实比哪一个都更室内、更都市、更电子化和自动化，他全部









的世界都在一间电子实验室中，或者就在几台电脑一堆软件中。每一次向大自然的倾诉都是一次沉湎于电子机器的过程。

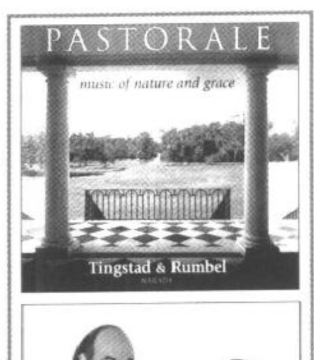
“新世纪”厂牌是一辆流行花车，集中了一批二流艺术家。音乐史上曾经的革新，如今被大量生产，成为另一种 copy 音乐。即使是作为产品，它也开始大量地重复和积压，因为太多太滥，那些金玉其外、败絮其中的光鲜产品有些已从货架上滚下来，我们分不清谁是谁的作者，哪是哪的唱片，只看到不同名字背后的，一样的爱尔兰女声、一样的笛箫呜呜、一样的风声雨声，它们都有一个名字，叫空灵，空是够空的，灵不灵，得看听者是谁。

这现代都市的听者，看看画也就够了，瞧瞧风光片也就够了，跟旅游团走一走也就够了，就以为远离了都市，得到了大自然，达到了天人合一，于是，他们都走进了新世纪——这由现代导游们调配好的“自然风景”。

今年初夏一个机会，令我获得大量新世纪作品，正是中国发烧友们孜孜以求的那些“靓片”。由此我发现，在中国，发烧友和新世纪是一对孪生的词儿，发烧友是新世纪的核心听众，而新世纪是发烧友的至爱经典。当我看着中国发烧友满架的新世纪唱片（几乎是惟一一种，再

有，大概就是古典音乐了），不由在心里感叹：新世纪的听众真可怜，中国的发烧友真可怜。

那么新世纪音乐究竟是什么呢？我也有一个定义：它是当代诸种实验音乐——尤其是实验器乐的都市化、精致化、工艺化形式。新世纪音乐的发源地不是一种，而是多种，比如：印象派音乐、先锋爵士乐、电子原声(Electro - acoustic)和电子先锋乐，融合爵士(Fusion)和种族融合爵士乐(Ethnic Fusion)、芭莎诺娃(Bassa Nova)、氛围音乐(Ambient)、凯尔特音乐(Celt Music)、简约派(Minimalism)、艺术摇滚（Progressive Rock)、德国迷幻摇滚（Kraut Rock）、世界音乐、新古典主义（Neo - classical），它们都从20世纪60年代末70年代发端，并都有一个共同的方向：融合。在诸种对新世纪音乐的起源探索中，我看到追溯得最早的，是爵士名厂verve（气韵）1964年的一张唱片：爵士音乐家托尼·斯科特（Tony Scott）以这张题为《禅的音乐》（Music for Zen Meditation）的作品，发出了禅宗冥想的音符，同时也是西方音乐与东方音乐相互交汇的





音符。这是一个好标本，中间蕴藏了这种音乐最主要的几个基因，并再一次地泄露了天机。而我们很轻易地就可以在印象派的德彪西，或者现代音乐的梅西安那里找到同样的发动机制，不过那发生得更早，是20世纪40年代甚至19世纪 是的，这才是融合的开始，是东方化的开始，也是后来叫做新世纪的最早的源流的开始。

而不管是哪种音乐，一旦进入了新世纪，便开始变得清新、精致、静谧、靓声，录音无比地干净、透明，同时也苍白、匠气、四平八稳、千篇一律，不管从哪支源流发端而来，都没有它的源头状态有个性，有艺术。新世纪音乐中最好的作品，是那些不是新世纪却被中国发烧友当作新世纪唱片的作品，如深林、谜、恩雅、万吉利斯、加尔。而如果你喜欢上了“新世纪”，你不如去听它们的父辈，那里才有最好的音乐和音乐家，如巴赫、德彪西、Pachelbel、回到未来(Return To Forever)、基思·贾瑞特（Keith Jarret)、布莱恩·伊诺、迈克·奥德菲尔德(Mike Oldfeild)、橘梦、阿里汉(Ali Khan)及世界各地土里土气原汁原味的民族音乐家们。这类音乐的当代最好作品，依然是在它们的原生乐种里，而不是被新世纪归类的东西；一被归类便成二流，能被归类的都是二流。最优秀的新世纪音乐，舞曲

一类的好不过摇滚和POP中的电子舞曲，原声乐器一类的好不过各专门领域的各类名手，太空气氛一类的好不过德国迷幻摇滚、简约派和氛围音乐家，爱尔兰仙音一类的好不过传统的凯尔特民间音乐和爱尔兰摇滚乐，电琴一类的好不过20世纪的各类电子先锋音乐和噪音实验音乐。

听新世纪音乐，总会会心地想到《爵士快讯》的专栏作家彼得·瓦彻的那种说法的准确："由一种计算好的程序生产出来，由合成器演奏，由机器作曲，由节拍机打节奏的音乐"；也总会想到"声音泻药"这一对新世纪音乐的最刻毒的讥称的传神。我并不是一个反新世纪音乐者，新世纪音乐毕竟有着光荣的父辈，在历史上曾经孕育了各种革新、革命和音乐新发展的机锋，如今它那种浮艳的现代形式里，也仍然包含了诸多新音乐血脉的延续。所以我的忠告是，听新世纪音乐并不错，关键是不能仅限于此，要从新世纪的小池水，投入到"当代器乐"的大海洋。

2000年6月18日

摇滚音乐 》〉

迄今为止，
汇聚在"摇滚"名下的形形色色，
依然是流行音乐中最有内容的部分，
即使是不好的那些，
往往也有别于大众流行歌曲的空洞无物。
大众化的流行机器生产出了一种新玩意儿，
所以，
在摇滚面前，
人可以停一下。

YAOGUNYINYUE

崔健与朴树：60年代与70年代

这是e龙网站的题目：比比崔健和朴树，也比比生于60年代与生于70年代两代人的不同。拿崔健与朴树作为60和70年代的代表，不是很恰当。他们都处在两个年代的起点上，更接近于他的前一代而不是后一代。从气质上看，崔健身上的某些东西更接近于50年代出生的一代，朴树则接近于六十年代。

当然，他们身上也有一些东西，可分别对生于60年代和生于70年代做出印证。就拿能体现共性的情况看吧——崔健《无能的力量》和朴树《我去2000年》，都使用了最时尚的音乐语言——崔健拥抱了电子舞曲，而朴树拥抱了英伦新音乐，也可以从象征意义上说，这是对“新时代”的拥抱。但崔健的拥抱是一只手的，是有保留的；朴树的拥抱却是全情全义：他曾对我说，

他觉得与张亚东在一起的每一分钟，都是在创造。

我没有觉得那是在创造，恰恰相反，我觉得那更多的是一种创造的幻觉，创造中处处暗藏时尚的陷阱，因为我是60年代人，所以我有足够的警觉。但是70年代人不会有这种警觉，他们是“新生活”的彻底的拥护者，即使如朴树这般的新人类的逆子，也会毫无防备地被时尚击中，被Depeche Mode、Radiohead所俘虏。60年代人也可能会被击中，但不会被俘虏，不会一心一意。你看崔健是怎么做的：那么时尚的音乐类型，但你感觉到时尚了吗？你能把它当作新生活的舞曲欣赏吗？可能有一点点，但依然有一种很硬的东西，一种不容易被时代融化的东西梗在里面，我们可以把它叫做“崔健情结”，在任何一种形式中，它不一定是成功的，但永远顽固地存在，是一种崔健味、土性味、中国味，是“这一个人”的根性，反正它不会随随便便地变形和消失。

就是在这里，崔健与朴树暴露出了最根本的相同和不同。他们都是理想主义者，虽然理想主义已不是70年代人的主题词，但朴树是。崔健的理想主义永远有历史和现实的背景，朴树的理想主义已经抽离了背景，变成更普遍更纯粹的个人式忧伤。曾经，崔健是红色时代的遗民；现在，

崔健是现实中国不能忘情的情种，扯不断，理还乱，拔不出，离不开，历史和现实、社会与个人总在他身上交汇、纠缠、缠绕；而朴树的歌是没有历史的，理想和现实的矛盾仅仅是青年和成年、抽象的个人与众人之间的矛盾，历史甚至社会的根系都没有太深地刺入他的内心，成为其人性纠葛的一部分。

因此无论是音乐结构还是思想结构，崔健都显示出一种多维性，崔健的世界有多种维度，过去、现在、未来，个人、社会、国家，比较复杂，比较立体，比较难于解说，时间和环境根茎丛生。朴树则更像一种单晶体，只有现在，现在不是一条线，而是一种点状的现在，时间的作用力消失了，仅仅只是这一刻的矛盾集聚。如果朴树再次出现，很可能会是一个全部置换了面目的朴树。当然，朴树也矛盾，但他的矛盾是一种缺乏历史背景的矛盾，是一种基于年龄基于生命本真冲动的无理由的冲撞对立。如果说崔健展示的还是一种历史命运，朴树展示的则是个人命运，是成长和生存过程中更纯化的自我关注、自我怜悯、自我迷恋和自我消耗。同是作为族群中的优秀者，这两种不同的命运决定了，崔健音乐的技术难度更大，音乐成就（或可能的成就）更高；而朴树音乐的生成迅速更快，音乐更纯净、更直

接，但其未来也更危险，他很可能会被冲走，一不小心就可能被卷进时代（潮流同化）和世界（西方同化）的洪流中，泯然如新人类的众人。

离开对立面之后

崔健在他艺术生涯的早期，曾将反抗置于很高的地位，甚至，反抗是他的关键词，这一点正同早期的中国摇滚乐的情形类似。但崔健骨子里的东西还不是这个，否则崔健老早已经玩完。崔健这几年的艺术实践表明，离开了对立面的崔健照样能够生存，尽管作品中有失败的作品，但崔健自己，从来就没有失败的。

艺术家不一定是拳击手，摇滚艺术家也不一定是拳击手，拳击手式的艺术家，只是艺术家之一种。拳击手的伟大在于对手的强大，崔健曾经作为中国最孤独的拳击手，至少在人们的假想中——一个势单力薄的人，一己面对一个庞大的对手，而获得一个近乎英雄的形象。当人们终于到了一个能够平静看待一切的年代，我们发现英雄总是畸形英雄，英雄的高大并不是真的高大，而

是因为时代的低矮，只有平庸的年代才会诞生英雄，英雄存在的前提，是全体人的普遍矮化和畸形；而人类最终期许的，并不是由畸形变得正常，而是由正常变得更美好。英雄的内涵，总是对应着最基本的东西——生存，或者人的最基本的自由，英雄对应着一个简单、强大但是并不深刻的对抗；从人类将长期面对的更大问题看，这对抗甚至不是真矛盾，只是一个起点，只是一次揭幕；这是历史的相持阶段，由于相持中旧事物的一时之盛，和这个世界普遍的平庸性质（旧事物的另外一层表现），英雄由于它初露的异质平地而起。在一个晦暗的时代，英雄必须以性命相搏，以基本自由相搏，以获得做人最基本的人格。但当新时代的大门打开，真正的问题才会真正出现，并喷涌出事物所有的矛盾、复杂和迷人之处，这时性命、勇气变得无用，斯人将以大脑、思考和洞察力与复杂相搏。一个高质量的人，并不需要一个强大的但是平庸的对立面，它的高质量，必是因为对问题的进入之深、思考之广，对世界、人生、真相、真理产生了无穷无尽因而既痛苦同时又愉悦的体认。

好在崔健自己没有，他从来没有置身于那场假相的拳击赛，甚至在对抗的时代也没有。另一方面，崔健也不是那种天才式的艺术家，从自身



中生出万物。崔健骨子里的东西既不是反抗，也不是奇想，而是一种格物式的智慧。

崔健始终关注时代，自从《新长征路上的摇滚》把他推上时代代言人的交椅，崔健几乎是被迫地又是命定地承担起为时代立言的角色。这几乎是一个注定失败的角色，但崔健身上的良好品质保护了他。崔健不像职业的文化人，他没有过分的历史功利心，他非常诚实，非常乐于察看现实的模样，并且并不急于抢答、评论和盖定，尤其是占据山头登高一呼或俯视众生的作风，向不为他所取。虽然，他的眼光始终盯着时代变化和社会现状，始终偏重于对时代发言，但他关注的方式很平民，从不缺乏自省，从不高高在上，从不自视甚高，也从不对自己要求太高，相反他获得的结果，却有一种随物赋形的奇妙。

从《新长征路上的摇滚》到《无能的力量》，崔健的话语越来越不个人，对时代说点什么，说点时代的什么，这个意识越来越明显越来越外露，但它并没有伤害什么。而且，由于拥有前文说到的那些个人品质，崔健竟从来没有产生过表达上的障碍和困难。《无能的力量》产生的年代，可能是思想和表达最困难的年代，时代主题的混乱和庞杂，让人不知道该说什么，但对崔健来说这似乎没什么问题：现实是什么，就说什

么好了，不一定非要背上看穿它的包袱，非要说出什么震聋发聩的醒世恒言，所以他就说了这力量的无能，说了无能、混乱的种种情状。这种方式简直就是崔健的艺术方法论：现实就在那里，谁都看得见，它怎么样（艺术）就怎么样，所以我说崔健是一种随物赋形的智慧。因为这种方式，他总也不会枯竭，除非他放弃了这种方式。

所以崔健的东西，因为随物赋形，总是非常传神，总是时代标本。《新长征路上的摇滚》既充满困惑，又激情昂扬，显示了那个启蒙时代的精神《解决》突出的印象是压制、抗争和冲冲打打，很好地代表了整个一段历史时期的情绪。《红旗下的蛋》红红火火纷杂热闹，热闹下又潜流着失落的寒意，又与那一段市场化、经济化的时代气质丝丝吻合。《无能的力量》从艺术成就上看最失败，语言拉杂无力，音乐时尚时髦，但正是这种无力，这种时髦，又是这一个时期思想混乱无力、同时城市生活又十分杂沓、十分时尚化的写照。

听说最近崔健新创作了《给你一点颜色》，并用乡下进城民工的口音说话和唱歌，对此我一点也不感到奇怪。依我看，这正是崔健的作风，他还在看着我们的时代、我们的城市，并从最大的现实场景中找到他的题材，说出这个城市中正在发生的事物。

2001年1月7日

张楚和他外部的世界

从张楚这十几年的变化，可以明显地看到从躁动到平淡的线索。在《将将将》里对象是存在的，一直到《bpmf》、到《姐姐》，张楚的歌里一直有两个世界，一个是自己的世界，一个是外部的世界。这个时期，张楚的歌里有一种人与环境的对立，剑拔弩张的，怎么都不妥协。张楚与这世界对峙着，因为无法相通，而痛苦、焦躁、失望、喊叫。那时张楚想说话，要表达自己的意见，至少是感觉，是不同意。《孤独的人是可耻的》是第二个时期，那对立的一方进入了歌者的内部，这场战争不再是外部的了，而是一场内心风暴，是对自己的审问。在最痛苦的时候，张楚感到的是灵魂被生生剥离身体的痛苦。这个时候痛苦已不再表现为对外界的对抗，而是对矛盾的自我的对抗。在情绪上他已经较平淡了，转向自

虑和自嘲，不再对外界说什么。《造飞机的工厂》里已没有客体，连主体里的客体都消失了，无形了，印证了我们这个时代强大无比的消解力量。“精神如此分裂不带任何分裂的痛苦。”任你是谁，任你多不服气，通吃。

此时张楚的心态，如《艳阳天》中窦唯的心态，简直如出一辙。《艳阳天》是一枚琥珀，滑向沉睡的幻想；《造工厂的工厂》是私人呓语，游向黑暗中的梦。在此之前，张楚已有所流露，其前奏是《知道了》。他们并不愿融入社会，但发现对这个社会已没有什么话说了。这时，他们的状态既不是思考状态（清醒），也不是行动状态（投入），而是走神状态（游离）。

《造飞机的工厂》里的有些标题，你不能太重视，不能把它作解读的线索，否则你可能会掉进陷阱：它们只是私人生活中的标记，并无对读者的暗示。相反，从音乐表情触及歌词，你或许会获得一些正确的信息。

20 世纪 90 年代的中国，是过去的人群突然碎裂，由整体极速向个体飞散的过程。由文化，以及它的一个组成部分——摇滚乐——来看，从社会关怀越来越深地转向个人体验，这个过程已成趋势。《造飞机的工厂》所展示的事实，是这种个人体验的私人性越来越没有公约的性质，无

法印证大众——甚至小众的体验。此刻个体最深的感受，已越来越难与别人分享。

过去摇滚是启蒙性的，突出表现在对历史、社会的反思，对意识形态的批判；那时人群是整体的，有相应的反应机制。商业、经济统治社会后，社会对人的控制一下子松了，整体性人群开始崩溃。思想对人的控制也松了，艺术家空前地感到对人群的无力。从批判社会到内心体验，这两年，艺术家对社会的无力已一览无遗，无法作用于社会，无法说什么，剩下的只有“独善其身”，社会责任感彻底丧失。《造飞机的工厂》又是一个例证，除了张楚自己，什么也没有　他们都退缩到内心里去了。这是一个力量丧失的时代。

还可以有一个观察视角，社会化视角，这个视角对张楚尤为合适。在张楚身上，社会化显得很艰难，并不像别人那样顺理成章，自然而然就完成了。对绝大多数人来说，社会化是糊糊涂涂到达结果的，而张楚不一样，他比较较真儿地看待常识，那些通常能被大家默认的社会常规。这一张专辑的很多内容，都可以看作张楚在大街上飘移时的自言自语，是两重人格在对话，讨论的核心问题，是要不要苟且，要不要顺应。

于是，成熟，懂事，社会化——开始还问，

后来都不想太多。于是这位老张，他永远开始了坚强的衰老。他所有的那些“以为”，从这里也许很快要忘记了。张楚对自己说：孩子呵，快松开乳头从怀里掉下来，你必须接受这个结果：长大，和成熟。

这伤害让你自由

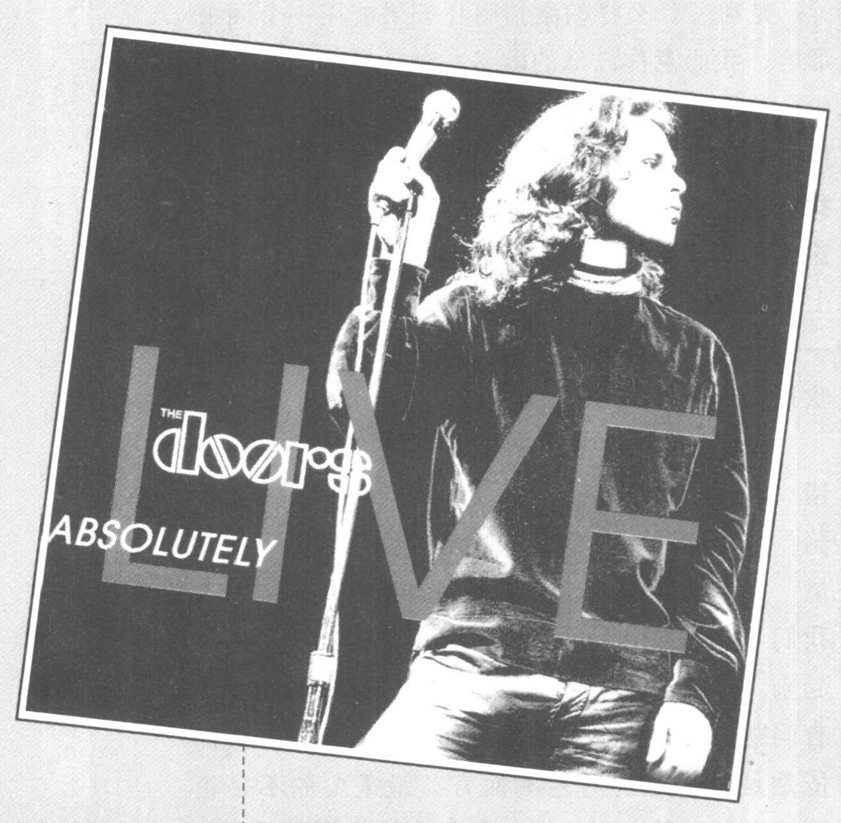
花朵是灿烂的，让这灿烂的再燃烧，会出现一种什么样的情况？神说：灿烂的会更灿烂，但同时相伴的还有毁灭。不不，不是这样子的，实际情况可能要反过来：这花朵本来并未灿烂，是因为毁灭才有了燃烧，因为有了燃烧，才有了花，有了花朵灿烂的炫美。

最近，一个叫汪峰的家伙把我给迷住了。是这家伙让我想到了这些，让我想到了“花火”，这也是他新专辑的名称。但并不是这名称让我想到了这些，而是汪峰的状态：这家伙简直是在燃烧，好像花火呼啦啦地喷薄。一个人燃烧一年并不难，难得的是燃烧三年、五年，而且是情绪纷纷低落、社会激情尽失的 20 世纪末叶这五年。出第一张专辑的时候，我曾说过汪峰的状态——是虚狂，他的激情里有一种其实是概念化的、间接

得到的、未经深思的东西，现在情况依然如此，问题是：什么样的激情能支持一个人激荡了五年？

是呵，什么样的激情呵！如果能用一个词来形容，我愿意称汪峰的歌是一种“激荡”，一种生命热量的迅猛喷发。在2001年的春天，这激荡像一只刚出钢炉的还滴着钢水的铁拳，狠狠地给我的脑门来了这么一下，我的大脑也开始激荡，这感觉非比寻常，就像十年前听鲍勃·迪伦《路上的血迹》：不是“认同”一首歌，而是被一首——不，是一系列歌、是一道道的狂风，猛烈地吹打。

我还记得当年听汪峰《小鸟》时的情形，不错，那是一首好歌，那里面也有汪峰的“激荡”。但是，“心里充满欲望／身体没有力量”，“让我们一起飞吧／飞向天空”，“因为我们／生来自由”这样的句子，着实让我激荡不起来。是的，汪峰在呐喊，但支撑这呐喊的立场有问题。当时我想，如果我们被好人骗了，我们依然是被骗了。对艺术而言，最重要的不是正确，而是一种血肉模糊的与生命体紧紧联系在一起的体验，而汪峰的词，一直缺乏这种体验，缺乏一种原生质的美，即使痛苦，那痛苦也像借来的似的，而没有在自我的痛苦拷问中建立起来的



大门乐队

独属于他自己的建设性，独属于那歌者个人生活的源自灵与肉的切身疼痛的思想或立场。

汪峰的思想和感情经常源自于阅读，这一点真的与很多摇滚创作者不同。比如这张《花火》。《爱的隧道》好像是大门乐队(The Doors)的读后，里面有吉姆·莫里森(Jim Morrison)灵魂的悄然潜入；《妈妈》和《美丽世界的孤儿》不避嫌疑地援引了鲍勃·迪伦(Bob Dylan)的歌词片断。《早安女士》令人模模糊糊地联想到齐柏林飞艇(Led Zeppelin)，《花火》则想到北野武的同名影片，《东北偏北》想到亨利·米勒的小说，《一切都会流走》想到山羊皮(Suede)和甲壳虫(The Beatles)。经常，这是一种不着痕迹的引用，在完全不同的乐境和词境下，渗透性地在某些局部暗含了一些语句或思想的来源。与以前大为不同的是，现在的汪峰不大爱下断语，他的歌词有了更多更含混的意象，从阅读获得的，也经常不是思想、态度，而更多的是形象或情绪的碎羽。

那一首首歌曲都有一种近乎是共同的布局：就像幽暗、幽迷的情绪树起一圈夜色，树起一圈迷离的光，树起四周围似真似幻的黑墙，有一点冷；但紧接着，汪峰燥烈的嗓音突然打开了一道门，原来：这一圈幽黑的背后，竟是大火，竟是炽热的熔岩涌出，暴烈炽热的熔岩涌出！

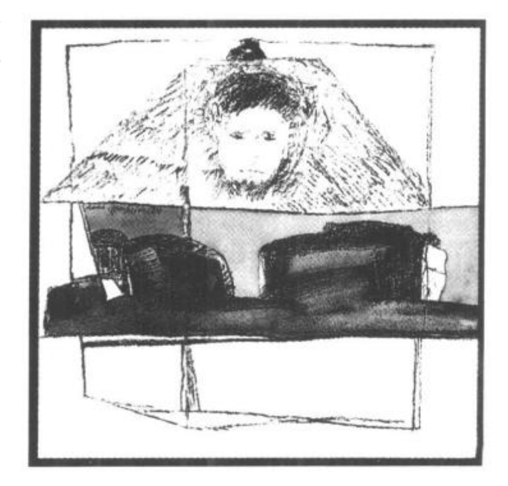





在《我爱你生活》里，迷惘者望着穿梭的车辆发呆，不知道该往何处去，但紧接着这歌手以1000度的高温暴烈地喊出了：我爱你生活我爱你，我是你孤独的孩子。在以“宣叙调”唱出的，平静中压抑着风暴来临之动荡的、最优秀的《妈妈》一曲里，头上是群星闪亮的深蓝色的夜空，下面是大地上孤独的游荡者，四周是那么寂静，好像什么也没有发生，好像什么也没有发生呢，但孤独者的心里，却像不安的海底暗涌不息，不断发出了一声声求救的、无助的哀鸣：帮帮我、帮帮我，妈妈，帮帮我。

崩溃，星空的崩溃，心灵的崩溃，这不是神迹的土地、神迹的天空，但在这崩溃中却有光芒迸现。我不知道，我不知道。《迷鹿》中反复出现的“我不知道”才是关键词，而不必在乎“我不知道”的具体内容究竟为何。就像当年北岛的“我不相信”一样，现在汪峰找到的是：我不知道。我不知道啊！但这失语和无言里，却蕴积起了巨大的力量，蕴积起了坚持、狂热、狂喜和勇气——像巨大的积雨云缓慢、沉重、坚定地升腾。于是，裹挟着谎

言、咒语、化妆戏、爱与死的海洋、褐色夜晚里的互相折磨；裹挟着梦、风、小草、雪花、鸟儿、故乡、天空；裹挟着亲爱的人、夏日的玫瑰、车辆、霓虹、路上欢笑的人群；裹挟着荒谬、疯狂、厌倦、漂亮的孩子、蓝色的梦、静静驶过的小车、永恒美丽的生活；裹挟着狂饮暴醉、强颜欢笑、尘土一样的生命、找不到家的弃儿；裹挟着愤怒、眼泪、虚设的天堂、弹吉他的少年；裹挟着欲望的大街、短皮大衣、洋葱味的早晨、等待的奇迹、早安的女士；裹挟着生命的热情与阴暗、生活的明面与暗面、知道的糊涂的我们自以为知道的；裹挟着破碎的梦、模糊的希望、不明白的过去现在未来、五彩斑斓乱七八糟绚丽迷茫的世界；裹挟着泥石流、裹挟着高分贝的噪音，汪峰拉开了巨嗓，走进最伟大的歌手行列——如果我们今天的时代有伟大的话，那么汪峰已经与崔健、张楚等并肩站到了一起。于是，我原谅了这歌词里经常的力量不足，原谅了他间接的



阅读经验，原谅了不同意象不同段落背后的同义重复和始终无法超越。因为汪峰泥石流般的狂野巨嗓，正席卷和涤荡起身边的一切，激荡、激荡、激荡!

命运是悲哀的，而如果人认清了这命运，就有一种坚定、一股力量产生。在据说是给他女朋友、前不久自杀辞世的�子的歌中，汪峰唱道："我们要坚强／我们要微笑／因为不管我们怎样／我们永远都是这美丽世界的孤儿！"我想，这就是对命运的坚定的认定。《妈妈》的崩溃的脆弱里也有这种九死不悔的坚定和不回头："妈妈，我不能回到你的怀抱／因为我们终将独自面对这个世界／我不会对你说出我的痛苦／因为那

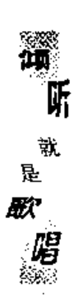


▲鲍勃·迪伦《路上的血迹》

将是我最后的坚强”。

王笑领在写窦唯的《艳阳天》时曾言：“当我们倍加珍惜的东西突然碎裂的时候，我却突然感觉到了一股巨大的力量汹涌而来。”可以重新地诠释一下“花火”了。花在燃烧、花在毁灭、花看到了虚无、但这虚无，并不全然是否定的力量，花在爱着这毁灭，花在跟它的命运恋爱，从而从虚无中找到了积极的力量。“我不知道世界有多大，也许它可以把我装下。”（《迷鹿》）人在噩运中如果依然能保持向上的心态，追求辉煌，那么他依然会获得光明、获得拯救、获得对人生的热爱，从必将失败中获得必将胜利。在其中一句歌词（《爱的隧道》）中汪峰说：伤害让我们自由。是的，这伤害让你自由。我知道这是吉姆·莫里森——那个美国黑暗诗人的一句：这伤害让你自由。是的，你得到了你的命运，你自由了。

2001年2月26日



1994 年的摇滚

一、京城摇滚乐

1994 年被舆论炒弄得热汤滚水的摇滚，实际上并没有结下太多硕果。我站在这年 10 月的最后一天回头望去，看到市场上张挂的不过就是那么十几张作品而已，而且其中还包括不少号称摇滚的伪劣之作。按理也恰应如此。在我看来，商业仿制极为盛行的今天，摇滚乐可视为反对流行的流行音乐、它是真正表达自己的，所以不可能像流行歌星那样被成批地制造出来。但它这极少的数量，却每每使流行音乐获得了重量。

完成于 1993 年底的陈劲《红头绳》是这一年最早出现的摇滚乐专辑。作为一张完完全全由中国大陆人士完成的作品，它严谨的制作和精湛的编配和录音颇令人耳朵一亮，但后来更好的摇滚乐作品陆

续上市，后来者更卓著的影响力无形中将这张作品挤到了本年度的记忆之外。《红头绳》的特点是以诗化的歌词（但是意义含糊）和民谣摇滚的形式（但是缺乏张力）构成全篇，《痛快游戏》和一头一尾的两首歌曲（《漂》、《起飞在冬天》），是其中的佳作。陈劲这张作品失败在歌曲本身的创作上，多数歌曲线条单一结构平板，音乐缺乏发展，往往一个节奏走到底，通篇听下来不死不活，虽然单挑一些细部耐人品评。

也在上半年，腾格尔第一次以乐队形式出现，专辑就叫《腾格尔与苍狼乐队》。这个乐队有一件非常独门的乐器——马头琴，但乐队缺乏乐队感，总是泛泛而弹，作品像是录音室里配制出来，风格完全靠演唱来确立。毫无疑问，腾格尔是少数几个找到自己声音和曲调的大陆歌手，这一点十分了不起，但腾格尔的艺术感觉过于粗糙，突出的优点和缺陷竟全部表现在演唱上。当他略略懂得发声中的丰富调子，这时的歌曲就相对成功一些。要命的是大多数情况下腾格尔完全不懂这些，而非常简单化地理解音乐的个性和表情，时常为了阳刚而一味抖狠，造成创作和演唱的严重分裂，而这两方面(创作的意图和演唱对这种意图的表现)竟同时出自一人，令人奇怪。如《老头子老太太》这首歌，用邻家亲情的视角观

察年轻一代与社会既成观念的对峙，在我看来恰是一种摆脱了幼稚的很别致的视角，但这是作曲作词的腾格尔，演唱的腾格尔不这样想。在歌曲进入辩解的高潮时，按理说表明态度本应持有一种随和、幽默和潇洒，我坚持我的你看不惯你的，因为歌词正是这么写的。但腾格尔的嗓子不干，唱到这里剑拔弩张怒气冲冲地狂喊一气，歌曲抛弃掉的简单对立态度，演唱中倒又重新捡回来了。而且，前段的铺叙也该唱得再亲切些才好。腾格尔应该被提醒的是，粗犷不是粗糙，歌曲内部微妙和丰富的情感变化，是一个声音独具者更高更远的追求，唱腔上只有极强和极柔是不够的，还应该有更多更妙的细节感。腾格尔的大部分歌都创作得不错，它们的民族性是渗透在骨子里的，我相信对大多数中国人来说，肯定会产生相当的共鸣。可惜腾格尔的缺陷过于耀眼，妨碍它本可以成为一张优秀的专辑，但相较于此往在台湾的录音，这已是一张进步的作品。

中国大陆1994年的摇滚乐人，虽然很多是第一次在市场露脸，但很少不是已在地下摇滚经年的老手。相比较而言，郑钧算得上是一个真正的新人，即使对京城摇滚圈子烂熟的人，也很少知道他，结果他的出现吓了大家一跳。《赤裸裸？！》展示了这个歌手在音乐和思想上的不俗

素养，按流行主义的搞法，可评为最有前途新人奖。但同样也在音乐和思想这两方面，郑钧又暴露了他的幼稚。从文字上说，有佳句而无佳篇；从歌的整体看，尚缺乏扎入人性的锋利。10首作品只能算偶露峥嵘，上升到某个层面便开始搁浅，总差着那么一口气，而不能成为大作品，产生艺术杰作所给人的震动。所以我给它下的结论是：这是一张分量不足的佳作。

但郑钧用蛮不在乎的懒散口气形成了他独特的声腔，这种声腔有时成功，有时对他的表达产生了损害，主要是流于油滑和肤浅。他同样是从西方摇滚乐获得形式的歌手，但与大多数年轻摇滚乐手不同，影响他的不是时尚，而是老派摇滚。《无为》、《回到拉萨》、《赤裸裸（原声版）》、《灰姑娘》，在作者要表现自然纯朴的时刻，音乐就炯炯有神，几无败笔；《赤裸裸（硬摇滚版）》、《幸福可望不可及》，到了作者要表现躁、表现硬的时候，音乐就一团糨糊并最终掉进西方乐队既有的俗套。这种反差非常有意味，我以为它反映了中国摇滚对西方摇滚技术领会和把握的整体现状。《赤裸裸》中的大部分作品，可视为城市化和经济化双重冲击下大陆青年人的心态，它包括对心灵回归的渴求、对追求功利的挫折感、对未来和人际之间的不信任、对

旧道德观和精神世界瓦解的困惑，总之，他显得冲动、焦虑而又孤独。

同样算是新人的"指南针"，带来他们的处女作《选择坚强》。这张唱片有一副自我标榜的包装，自封给自己很多"最"，却是一张既无内涵也无自我的东西，是"摇滚形式在其外，商业功利骨子里"的摇滚流行歌曲。他们称自己的音乐形态为"融合"音乐，但其融合的观念尚停留在肤浅的认识上，往往起首由键盘、合唱、萨克斯、民乐等引人乐思时，还比较自然有神，一旦进入途中跑、进入中间主干部分吉他与鼓的叙述，便立马落入既有摇滚的老套，此时嫁接成硬接，融合成粘合，音乐一片灰尘干燥。《选择坚强》实际上是寻常重金属，偶尔玩点小花样，却都是硬戴上去的无关大局的饰品和挂件。人声部分，指南针们好像为了刻意表现罗绮的高音，而每每使之失于干硬，经常把她架到高音区不下来，却又不是真正的激情，因而，这些歌曲既不能煽情也难以得到回味。除了音乐和演唱，全部歌词为以"词人"著称的洛兵所填写，这些歌词与音乐倒是挺配，匠气重得粉尘直掉，全无来自生活第一线的真实感。总体来看，《选择坚强》是操着摇滚口音的流行乐，从这个层面上看它既精致又优良。它给我们出了一个题目：流行音乐

在避免港台音乐的陈辞滥调时，是不是也要避免摇滚的陈辞滥调。指南针虽在几种音乐语言中左顾右盼，但并没找到哪怕是属于引进消化型的自己的语言。

黑豹乐队第二张作品《光芒之神》的出笼，距他们处女作的发表，已有近三年的时间，按说不应该算急功近利。但从作品上感受它，却有与急功近利一样的浅、生、浮、似特征，一点感受不到艺术品应有的沉淀。除了《我问》等一二作品，它将黑豹原有的黑、冷气质，金属下面的低迷、冷漠背后的激情等等黑豹之魂全都丢得一干二净，也丝毫看不出有任何新风格的意图。主唱的更换不应该是真正原因。从音乐上看，乐队的各种乐器各自为战，未能充分融合在一起；很少有从一组乐器转接到另一组乐器的美妙过渡。众多作品好像试图进一步突出李彤的吉他，其副产品便是失去键盘创造的空间感。大多数歌里没有生活，却有太多口号、太多大话，感受远不像以前那样潜沉、真切。这是一张浮躁的黑豹。

1994 年摇滚乐的最大收获之一是迎来了崔健的《红旗下的蛋》。这张专辑只有 8 首作品，分量却是极沉。其中有 6 首作品是 7 分钟以上的长歌，其大段大段的器乐进一步实现了崔健强调摇滚乐首先是音乐的主张，的确，崔健的音乐更精

深也更完善了，8 首歌曲曲曲可圈可点，每一个乐手都妙不可言，并且每一个乐手都不同程度地民乐化了，这使这张作品从音响整体上，显出一派闹哄哄、喜洋洋的中国民间喜庆色彩，这也是《红旗下的蛋》的最大特征，以此与《新长征路上的摇滚》和《解决》迥然有异。崔健从不重复自己，也从不令我们失望。

经历这张杰作，崔健的音乐又进步了，但失去了先前的冲击力，这是时代原因，并非作者所能。闹哄哄、喜洋洋是无序状态的特征。以前崔健的作品在音乐上和词作上都特别明确，这张不然。这次崔健只是提供了一面镜子，镜子里是变化缭乱的现时生存状态的浓缩，他好像无法不这样。除了指出上个时代的根性在现时代具有的延续性（《红旗下的蛋》），崔健一半时候是在观察和描述，另外一半是在自我反省，主要是反省自己奇怪的成功和突然的失势，好像是寓言，又好像是预言，但是他幽默，黑色和红色的幽默，这倒是一个新动向，也是中国摇滚一向并没有的。他好像不像以前“对要反对什么”那么有把握了。崔健音乐的特征，显露了这个时代的一些特征。

崔健依然站在中国摇滚前列，他在任何一种外界状况下都坚持了自我，是摇滚的典范。

1994 年还出现了三张摇滚合集：《摇滚 94》、《94 中国之火》、《摇滚北京Ⅱ》，大陆的一大批乐队便在这三张合集中首次亮相了。总体来看，《摇滚 94》是对摇滚语言的深沉玩味；《94 中国之火》是摇滚形式的情歌流行曲，它展现了部分摇滚走向商业化的必然去向；《摇滚北京Ⅱ》最惹眼的地方是文案上的新文化色彩，歌词印制上错漏较多，不知是无奈还是噱头。

让我们简单扫描一下这 24 支乐队。

“清醒”、“石头”、“佤族”、“黄金刚”、“周易”、“红桃 5”、“自觉”、“穴位”、“粉雾”、“面孔”、“晚间新闻”等是乐风较严谨的乐队，显露有基本的风格，并不同程度地懂得精神的玩味和音乐上的节制感，他们的未来值得期待。“皇冠”、“战斧”、“瘦人”，技术不错但是误入歧途，完全变成美式摇滚某一类型复印件。Again 轮回有民族化的意识，但西化也很严重，前路迢迢。王秀娟完全不用乐器完成了一首好歌。“DD 节奏”乐队玩的是无思想也无创造的 Rap 舞曲，应该把它从摇滚音乐的队伍中清除出去。“大头鞋”、“1★M”、“双子座”、“付野”、“呐喊”是兼通流行和摇滚两种语言的“Pop－Rock”乐队，他们的出现让流行乐的水平上升了一大步。

不管存在多少缺憾，浮出水面的大陆摇滚乐队还算是一个乐队一个样，它使华人流行音乐走出了绵绵情歌的单一局面，而呈现多样化的开局。这是1994年中国大陆摇滚乐的最大功绩 摇滚乐为了表达真实，总是对大众化形成或多或少的破坏。摇滚乐是坚持严肃态度的流行音乐，对优劣摇滚最主要的判定尺度，应当是看这种态度及其他在音乐中的完成程度，在形态上却可以以人类音乐的一切形式出现。这年诸多摇滚类型的出现，可以多少化解国人“不吵不闹不重就不是摇滚乐”的狭隘观念，处于外围多少和摇滚有点关系的郭峰《清醒》，虽然停留在对西方业已成为商业俗套的电子舞曲的简单模仿上，本身无可道，却也可以说为大陆流行乐坛增添了一个活蹦乱跳的新乐种；杜昊《你说我是一个受过伤的人》比一大部分港台流行专辑要好，属于尚有个性的POP作品； 赵江《内地人》自打摇滚标签，却是一辑极为低劣之作。

二、窦、何、张三人新音乐

窦唯《黑梦》、何勇《垃圾场》、张楚《孤独的人是可耻的》，是1994年京城摇滚乐光亮而精彩的一章。三者同由“中国火”制作，被冠以

"新音乐的春天"同一个总题于同一日发行。

借用上海乐评人阿瑟的说法，《黑梦》是大陆迄今最精致但非最深刻的作品（大意）。窦唯将10首歌曲首尾相连一气呵成，使整张作品的乐境始终不从黑梦中醒来，显示了他在音乐上的非凡才华。这个黑豹前任主唱放弃了漂亮的高音，大段大段地改用低调子，既不讨巧也不卖弄，其态度和勇气委实令人激赏。通篇看去，这张作品编排极具匠心，前后浑然一体，黑暗的音乐空间、奇特的音效、朦朦胧胧的意境始终不失，却又能避开单调。但《黑梦》并非已至极境。可以提出两个问题：一、将这张专辑压缩一下会怎样？它不是有点拖沓和冗长吗？仔细深思一下，它不是有多处感觉太近似的段落吗？二、除了音效上衔接的合理性，它完全没有整体上的结构感。如果增加些词、曲的前后对照会怎样？增设一个结构性的总体音乐框架、作为内在的有张力的衔接又会怎样？我想，这是《黑梦》可以进一步的地方。

何勇的作品一部分是金属朋克，一部分是民谣摇滚。他稚声稚气的唱法像个未脱奶声的孩子；并且大多数时候他并不唱，而只是用不同的声调，念念他那些简单却锋利的歌词。稚气但是挑衅的朋克唱法，不曲竟能成唱的作歌手段，无

疑是何勇的两大发明创造。很多时候，何勇仅仅只用对速度感和张弛的领悟力，就使一些根本没有曲的歌获得了成功，他对这其中蕴藏的可能性的认识真是惊人，这像是创造一种新的民族曲艺。当然，他还得依赖歌曲的编曲配器，与之形成完整的乐境，才能最终实现那种张弛，那种渐进极好的从过渡、对比直到高潮迸现的奇妙而丰富的层次感。而《垃圾场》的亮点之一，恰恰在于它了不起的伴奏音乐，乃是中国大陆迄今出现的最靓配器，非常有深度而且有思想、有内容，像一字不着却又发出了语言的另一重歌声。像写摇滚歌手生活和追求的“冬眠”，用从“儿童团员之歌”化来的旋律反衬；“聊天”中主人公迷惘的游荡，却用欢快的俄罗斯舞曲相随。唱了两遍的“垃圾场”，从内容到形式、从疯子唱腔到全盘否定人的态度都与西方朋克太似，本算失败，但甚能表现何勇式的智慧，末段乐器渐渐加速造成紧张和压迫感，和“姑娘，漂亮”的后段造法不同，但配器思想和效果类似，都是神来之笔。感谢它们的作者，梁和平、王迪、何勇以及他的伴奏乐手们。

张楚《孤独的人是可耻的》，是“新音乐的春天”最优秀的一张作品。他多半是从李宗盛的口白式唱腔得到启发，而获得了一种写作方法

曲子好像是因文而设，随情感而起伏，定法中无定法，显得自然而贴切。与这种艺术类似，在欧美有“Semi－Spoken Vocal”唱腔，翻译过来可称为“半说唱法”，鲍勃·迪伦（Bob Dylan）、马克·诺普弗勒（Mark Knopfler）以及《圣地》中的保罗·西蒙（Paul Simon），均是当中代表，当然，中国的戏曲是更为悠久的Seim－Spoken Vocal。语言是最深厚也是最古老的文化积淀，因此半说唱腔的民谣摇滚，天然地带上了本国口音，成了最具民族气质的摇滚音乐形式。

张楚心中残留着小农社会的心态，他处在城市的冲击下，写的却是小镇的生活，这个冲击的背后是整个中国经济化的汹涌浪潮。他像个守不住田园的田园诗人，他的歌集一半是对过去生活的追怀，一半是对现时生活的观察，在他的身体内部则永远是放弃和坚持胶着在一起的状态，这种特殊的状态使他颇能体味这个过渡时代的诸多变味和精神冲突。从这里产生了张楚最好的歌，也是1994年最深刻、最富打击力的歌曲，包括《孤独的人是可耻的》、《和大伙儿去乘凉》、《厕所和床》、《上帝保佑吃完了饭的人民》、《苍蝇》、《爱情》等等。

“新音乐”这个提法，不仅成为是年众所瞩目的焦点，而且在进一步的蔓延中，成为人们思

维中的一个维度。关注是必要的，但决不可让它框定了我们的评论，使我们在对它的辨识上徒耗智慧。虽然相对于“签约”、“包装”，“新音乐”已是一种转向了音乐的提法，但仍易导致意义较为有限的形式主义批评，和对音乐语言的过度显微放大。应该看到新音乐的相对性是主要的，一种真正意义上的新音乐的诞生，须经音乐家的长年努力，甚至多代艺术家的群体性探索；多数时候的新音乐，仅仅是对已有风格的消化、吸收、变形和综合。就中国摇滚乐形式问题而言，更深层更宽泛更有现实针对性的课题是真实问题，是民族化问题，民族化不是民乐化，民乐化只是途径之一。民族化所说的重点，是如何从我们面对的文化情境出发，从我们的亲身经历亲身感觉出发，从鹦鹉状态下摆脱出来。西方有西方的生存状态，他的音乐是在这一生存状态的刺激或孵化下产生的，因此它不仅是一种语言，更有一种表达的在场感，文化的针对性。音乐形式有时就是音乐内容。因此，音乐语言并非可以拿来就用的工具，我们必须用民族化来超越它们。

1994 年 10 月 31 日

中国大陆摇滚
的早期足迹

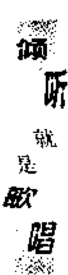
1986年，崔健《一无所有》、《不是我不明白》。

1988年，臧天朔《冲入禁区》，显示爵士乐和疯克乐的双重影响。

1989年，崔健《新长征路上的摇滚》，现实的、乡土的、民间的、质朴的情感和歌唱，风格上不类同于西方任一种形式。

1991年，《解决》。对中国语言自身语调的发扬，构成崔健第二张专辑的基本内容。相对于《解决》不重旋律造成的失势，《黑豹》以西方烂熟的流行金属形式被中国青年唱得街知巷闻。

1992年，摇滚乐队全面走出“地下”，出现一大批公开出版物；到1994年，更多的出版物使南北几乎所有的乐队都不再神秘。也在此时，开放的中国摇滚，暴露出它在封闭年代里从来也没



暴露得那么露骨的典型的西式技法。

同年，侯牧人《我爱你中国》出版。没有耀眼的摇滚外衣，几乎没用什么民族乐器，侯牧人却表现了在音乐形式上堪与崔健相媲美的彻底性——以一束现代化的浸透了民间精神的中国小调。1994 年，《新音乐的春天》出版，显示摇滚乐界试图挣脱西方主流摇滚语言的努力。其中，张楚、何勇再度将音乐建立在语言之上的作法，为中国摇滚的确立再添一块砖。稍后，崔健《红旗下的蛋》出版，被一批自以为是的无知者大加挞伐。该专辑将中西各类音乐进行高密度的拼贴涂抹。

1995 年，金武林《严肃音乐》、窦唯《艳阳天》、蔚华《现代化》、臧天朔《我这十年》出版，程度不同地展示出个人的不同特征。1996 年，王勇《往生》、王磊《夜》、骅梓《不要匆忙》，及《花开不败》、《希莉娜依》、不插电现场版《楼兰新娘》推出，显示出多元化的、各各不同的、相互之间甚至是背道而驰的各种音乐走向。传统的摇滚观念开始解体。

1995 年

南方都市摇滚

又是一辑中国大陆摇滚乐合集。

经典意义的摇滚，在于它深刻敏锐的社会内涵。它强调精神的自立——在文化一统中，在通过日益组织化的工业文明、日益一体化的社会组织和日益标准化的现代教育而席卷所有人的同一化之中，摇滚总试图强调一下个体生命自己的声音。尤其在这个广播、电视、信息传媒高速覆盖整个世界的当代，生命内涵的同一化、大众化、流行化、世界化正在无可挽回之中，民族、人生和文化的丰富性正在迅速地、无情地退化和泯灭。而商业流行乐恰恰便是这样一个最具代表性的文化同一化的死胎，越来越多的歌唱不再源于人心和生命。摇滚乐对商业流行乐自我模仿的套话、模式的摒弃和破坏，为音乐史不断创造和提供着新的音乐语汇和精神玩味。从这个意义着

眼，《南方都市摇滚》没有什么可道之处。混迹于此的人物，莫不是一些在他乡闯荡的青年，借摇滚抒发失落和失望之情。

但就中国大陆去年以来制作的一大堆流行乐唱片，尤其单单挑起摇滚合集来比较，《南方都市摇滚》却能让我们说一句："不错"

它最大的不错在于两个方面：表达的本分、平实，和乐队的专业水准。

中国大陆乐队在自我表现上往往夸张甚至乖张，为个性而个性、为摇滚而摇滚、为惊世骇俗而惊世骇俗，那种不自然的状况极大地损害了摇滚的生命之源——真实。其实摇滚首先要做的不是反叛，而是寻找自己。《南方都市摇滚》似无出风头的动机，这是它的第一个"不错"：自然地表达自己，不装腔作势。

相较于大多乐队的独尊吉他（而且往往独尊愤怒的吉他），《南方都市摇滚》各乐器间有较突出的均衡。合集所杂锦的4个乐队，除九头鸟乐队队伍残缺不全，水平较差，其余各队都有一个不错的键盘手，黑潮甚至近乎"一人乐队"。9首作品（九头鸟"今夜给我最后的温柔"不计）首首曲风流畅，编配丰满，显示了乐队较全面的音乐素质。这是它的第二个"不错"：技艺成熟，有较高的可听性。

两首突出的作品当推单行道的《野战排》和黑潮的《异乡人》，二者都有绵密多姿、佳境迭出的编曲。《野战排》以近乎摇滚叙事曲（rock ballad）的形式，以一个美国越战士兵的自况借题发挥，抒写一种极度思乡之情，表达了歌者对目前的处身之处——“异地”的排斥和否定。这首歌曲从主唱、键盘直至吉他、鼓都有较佳表现，音乐一层层铺垫、能量一点点蓄积、情感一点点挣脱压抑直至喷涌而出的那种抑制与释放的控制，有派头，只是音乐本身不够原创，是西方同类体裁的套改。再看黑潮的《异乡人》，突出之处在于编曲、MIDI的娴熟，单听其终曲部分，阿拉伯——埃及音乐素材，配以中快板的吉他哇哇器，异国的合唱和哇声吉他的流动所构成的织体，堪称是奇境，它显示的是博采众长、融汇贯通的采样（计算机抄袭？）功夫。同样显示配器功力的《将一生凝聚在美丽一瞬间》（黑潮），却失于歌曲本身的松散无力。

从他们表现可以预想，黑潮、单行道、飘—FLOAT三队乐队的灵魂人物——高翔、冯松涛和王启文，都有成为“流行乐大牌”的资质。高翔和王启文同时兼有对音乐的整体把握能力，高翔更兼制作、录音、MIDI工程的经验和才干于一身，一手包办整张专辑的制作、监制、混音，同

时亦是四位录音师之一，他们都不缺才华，所缺功夫在歌外。

据说，《南方都市摇滚》所包括的4支深圳乐队，其队员大多是武汉“移民”；又据说，这4支乐队目前均已解散，也许从此就淹没在城市的各色职业人群中，再也别想在音乐中看见了吧？尤其是单行道乐队，冯松涛的头脑、马乾游的吉他、太阳的键盘，应该说是不错的搭档。合集收录他们的4首作品——既有民谣摇滚的《故乡的来信》、摇滚叙事曲式的《你要飞》，又有金属风格的《那一份自我》、重型抒情风格的《野战排》，曲子上多有摇曳，词作亦超越了普通流行歌的轻薄无物。他们所表现出的对城市化的复杂感受，在所亮相的乐队中也是最具意味的。一支年轻的乐队，却不能持久地走向自己的成年，可惜。

朋克与哥特

一、朋　克

因为是一个正在发生、还在生长的事物，所以还不好给朋克定性。一个中国人说“我是朋克”与一个英国人说“我是朋克”，肯定不是一回事；甚至同在一个城市里，自称是朋克的王二与自称是朋克的张三，可能也不是一回事。

作为西方20世纪70年代后大量出现的一种人，“朋克”大体上是一种叛逆青年或愤怒青年，在大街上看到一个梳着惊世骇俗的奇怪发型，穿著也不太像人类，也不太愿与人类合群的年轻人，那差不多就是朋克了。朋克的特点是抵触、对立、不合流、不合作，在与父母、家庭、社会的关系上，大抵都是这种作派，服饰只是那思想作风的一个表露。

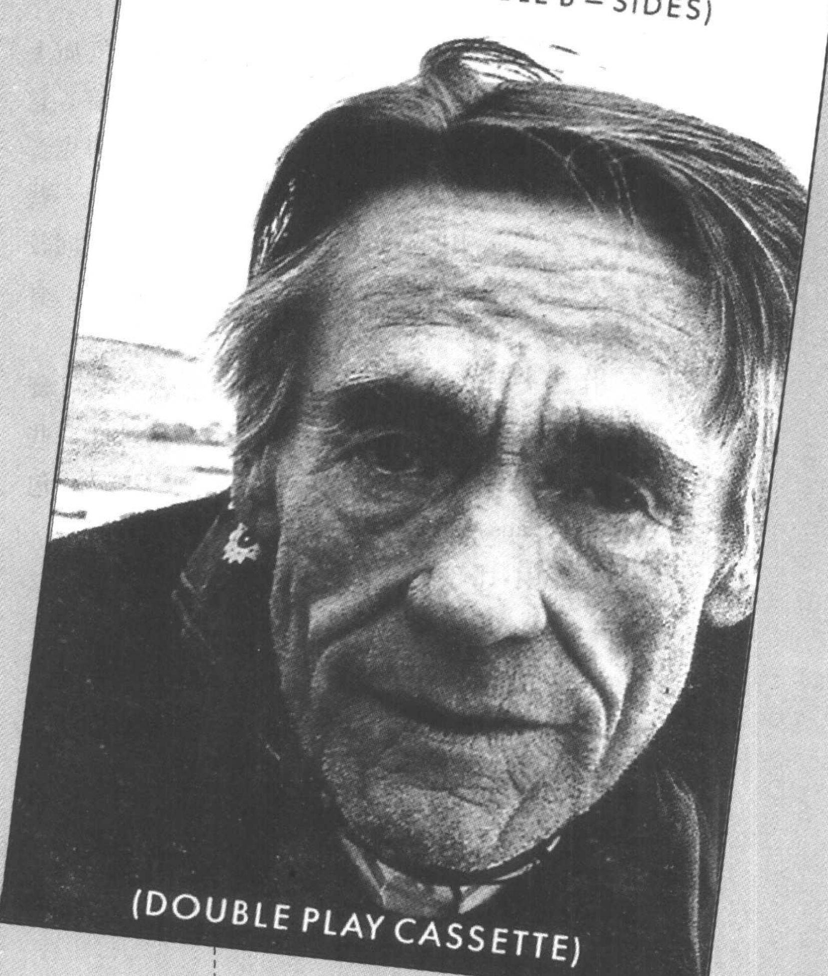


作为20世纪70年代后流行的一种音乐，朋克音乐大体是一种简化音乐。朋克标榜三和弦理论（人人都能弹吉他，懂三个和弦就能组乐队）、DIY（Do It Yourself，自己干），反体制、反秩序、反唱片工业。从内容上说，它曾经是美国中产阶级子弟的格格不入，又曾经是英国青少年的失意沮丧，还曾经是对任何一种确定的价值的不屑，它以直接、坦率、十分露骨的方式表现出来。

"倘若朋克有什么值得纪念的，那必然是指它粉碎了那个时代成名摇滚音乐家被人奉若神明的地位，并且向年轻人表明，每个人都能拾起乐器，走上舞台，发出有价值的声音。仅仅这一因素，就打破了一大堆音乐障碍，为实验主义和折衷主义的兴起铺平了道路，使之日后成为八九十年代音乐风景的重要特征。"王晓峰、章雷主编《欧美流行音乐指南》中的这一段话，所言极是。

二、哥 特

哥特作为一种风格名称，更出名的是在建筑和小说领域。哥特摇滚与哥特式建筑没多大关系，但与哥特小说多多少少有一点关系。哥特小


THE CURE
STANDING ON A BEACH · THE SINGLES
(AND UNAVAILABLE B – SIDES)
(DOUBLE PLAY CASSETTE)

治　疗

说出现于18世纪的英国和德国，背景多为古堡、教堂、阴暗的城镇等，情节多涉及凶杀、探案之类，风格险怪、紧张、神秘、阴暗。

哥特摇滚要说有什么形式，不好说，气质上倒是比较鲜明，即险怪、紧张、神秘、阴暗。它大体出现在20世纪70年代后半期，与后朋克音乐有比较深的渊源。当然，形式风格上也有一些共性，如爱使用阴冷的、神经质的鼓机，歌词较晦暗，有消极浪漫主义色彩，舞台表演诡异、有戏剧性。

作为一种独立的音乐类型，哥特摇滚是可疑的。这样说倒可能更合适：哥特摇滚就是这样一些有代表性的乐队。如仁慈姐妹(Sisters Of Mercy)、包豪斯(Bauhaus)、治疗(The Cure)等等。

在中国，比较接近哥特摇滚的，是窦唯的音乐。

两本大书
厚葬摇滚先生

中国的摇滚乐迷，怕有一大半是受了王晓峰和章雷的启蒙。当年，两位先生的《对话摇滚乐》在《音像世界》上连载(1992 年—1995 年），被众人逐看的情形大概只能用洛阳纸贵来形容。《对话摇滚乐》留下了两大后遗症：一是摇滚乐迷几乎人手一份地把它当成了唱片购买指南，在各城市成吨成吨的舶来塑料垃圾中小心搜寻着它提到的作品；二是全国各打口店的老板，均把它作为进货的依据，凡《对话摇滚乐》中提到的人物，必标高价。有一则趣事是：王晓峰有一次看中了一张 No Wave（无浪潮，纽约的一股摇滚思潮，依我的意见，译为“反潮流”或许更棒）的唱片，一问价，40 元。老板还拿出《对话摇滚乐》有力地一挥：看看，上面介绍过咧。

现在想来，《对话摇滚乐》应是国内第一部

系统介绍西方摇滚乐的著作。在国人对摇滚乐的概念几乎是一片空白的时候，在一些写作者还只能拼凑一些资讯类小文的时候，这两个不知从哪里冒出来的异人，竟平地拔起了一座大山。并且，摇滚乐最重要的两个方面，技术和意味，该文都涉及了。几年后，一直到2000年，中国大陆出版的有限的几本摇滚介绍书籍，无论从乐识、史实还是眼界、境界，竟仍然不能望其项背于一二。

后来，王晓峰成了摇滚形式主义批评的代表，其文风尖锐，笔笔见血，令一些中国摇滚名流无地自容；再后来，因为出语尖刻残酷搞笑，他又成了京城著名的“愤怒乐评人”；再后来，王晓峰与戴方互换笔名，让人不知道谁是谁；再后来，王晓峰和章雷都消失了，“江湖上再难听到他们的消息”。

早就听王晓峰说要出一本“摇滚乐辞典”，说起来还是1994年的事。一晃时间已过去6年，这本辞典1995年就进了印刷厂，几经毁弃，几经周折，到上了书架，竟已是世纪末。

“辞典”两大册，899页，136万字，取名《欧美流行音乐指南》，内含800多个条目，800余张图片，单独列出的乐队（歌手）600多个，涉及到的唱片没法数，想必会达到万数以上吧。

给我印象最深的倒不是它的多，而是王晓峰的严肃态度。比如说其中的人名，全部以商务印书馆出版的英语、法语、葡语等“姓名译名手册”为准，地名和民族名则参照了商务印书馆的《外国地名译名手册》和《世界民族译名手册》。我自己写过书，知道这里面的艰巨和不寻常。《欧美流行音乐指南》是数十人分工协作的劳动，参与编译和撰稿的人员有46人之多，要把这些不同人的不同译笔一一进行核实和校改，所费的工夫大概要十倍于写书的时间。但它的成效是巨大的，读这两本书时，虽然人物众多、名词众多、来源众多、参与编译者众多，但我并没发现多少此页此说、彼页彼说的情形。对摇滚乐队的译名，过去望文生义、以讹传讹者太多，此书力求考据，寻其本源，由此将这几年摇滚评介中出现的大量误译一一予以纠正。比如 Dire Straits 不是恐怖海峡，而是窘迫；Green Day 不是绿日，而是青春日；Motorhead 不是摩托头，而是摩托党；Take That 是接招，INXS 是过度，Laibach 是斯洛文尼亚首都卢布尔雅那的德语旧名，Jethro Tull 是播种机发明家的名字，Husker Du 的意思是“你还记得吗”，来源于20世纪50年代瑞典的一项赌博游戏，等等等等。仅此一项，它的成就就非常了不起。扪心自问，这样浩瀚和繁琐的工作，我自己

大概就不愿意做的。所以当我读着那些正确的"小知识"时，每每是在心里感叹，王晓峰呵王晓峰，你这是杀鸡用着牛刀呢！

我是敬重着这杀鸡用着牛刀的，我们在不知不觉中享受着不知多少这样的成果。王晓峰是被我看到了，所以我还会感叹，而文化科学里大量的语言馈赠，对它们的"作者"，我们根本就意识不到，更别说找到他们的姓名。比如我就不知道和弦、音阶、音色、交响乐、潜意识、神经、象征、形式、能量、原子、元素、基因这样的词儿，它们是从哪儿来，大概你也不知道；以后我们的下一代还会像我不知道谁翻译了"可口可乐"、"脱口秀"（Talk Show）一样，不知道王晓峰发明了"嘻蹦乐"（Hip－hop）这样的神译。而如果没有这些或准确或传神的译名，我们大概都不会说话。

这就是以严肃态度用牛刀杀鸡的意义，因为《欧美流行音乐指南》这类事物的存在，摇滚乐名词、摇滚乐队和人物的中文名称，可以更快地准确、统一、传播开来。当然我们知道，优秀语言的生成，是凭任何单人的力量都不可想像的工程，每一个人都是参与者。王晓峰只是尽了他的力，当然也不会全对，不准确的地方也多着呢。比如Talking Head，就不应该是传声头像，而是脸

部特写；公共形象公司（(Public Imagine Ltd)这个译名，虽然字面看较准确，但对照该乐队的同名歌词，还是大众偶像公司更应题一些。

相对于当年的《对话摇滚乐》，《欧美流行音乐指南》更注重音乐和信息，它是10年来中国对欧美流行乐——尤其是摇滚乐的知识积累，并且是一个尽求有凭有据而非道听途说的积累。如果说它集了这多年来内地对西方摇滚评介之大成，我想这评价并不过分。欣慰的同时，我也有两个不满。

一个是《欧美流行音乐指南》的信息化。按理想的编法，目前的内容不是占900页，三五百页足矣，而且可以更有力、更绘神、更清晰，这是该书最令人不满的地方。《指南》的泡沫性内容太多，有用的见解太少。不是说发了水，而是它的很多内容在音乐的认识上无意义，就像商业化的音乐出版对很多艺人的吹嘘和宣传毫无意义一样，那些鸡毛蒜皮、分分合合与音乐实在隔得太远，是一种转瞬即逝的信息的泡沫。音乐辞典最需要的是对音乐的传神描绘和对音乐人的精神特征、艺术特征提纲挈领的把握，《指南》辑录了大量乐队和个人的履历，但在音乐的辨识、概括和评价上没有追求，或者是还没有力量如此吧。所以这样的情况就时时发生了：读完某乐队

某个词条两三千文，除了该乐队何时成立，哪些人参加，中间又有什么人出人，哪一年推出哪部作品，市场成绩俗还是不俗之外，这乐队到底有什么特点，它作出的是一种什么样的音乐，在流行音乐版图中处在怎样的位置等等，我们竟然一无所知。当然，这并不是每一个辞条的情况，但却是相当辞条的情况。如果未来还有机会重修，我希望每一辞条的体例是这样：一章音乐评介，关于音乐、歌词、地位的概括、分析和评价；一章作品列表，包括名称、出版年代、销量、荣誉；一个括弧，注明生卒或聚散的年代。这样，《指南》中的现有内容，可在信息毫不损失的情况下篇幅浓缩一半，空出的位置，或让给摇滚乐史评唱主角，或增加更多的乐队条目。欧美音乐人物何止数千？对一本音乐辞典或百科全书的期求，是尽量能查到我们碰到的每一个人物，显然，《指南》还不能满足这个显然是超越了目前认识水平的期待。

另一个不满，是《指南》的前瞻性的短缺。流行乐的发展太快了，一本900页的《指南》，怎样才可能是最好的，我想，对新的聆听、新的大势能有所指引，应该是最好的。20世纪90年代后，流行音乐有新的发展，它的最敏锐、最活跃的领域，越来越向电子、噪音、舞曲和世界音

乐倾斜，听众的兴趣中心也在向这些方面聚集，而《指南》在这些方面的介绍是最弱的，即使有所涉及，也远远不能与实际中的重要性和丰富性相当；编者的关注重点，以及由此创建的结构布局，仍停留在20世纪80年代的视角，对应于那个时代的音乐格局：它在重金属、灵魂乐、传统摇滚乐上布兵较重，在电子音乐、世界音乐、工业噪音、前卫音乐上用力太轻，而这恰恰是新的听众最希望查询的内容，作为一本工具书，这是大忌。

当然，从另一方面说，这并非编者失察，而是一本久拖未决的书籍所必然带来的问题。我想像了王晓峰和章雷的处境，然后发现，这主编者显然已经以最敏感的处理，给予全书以最聪明的补救。全书最出彩的，是数十条颇为详尽的流派、运动、潮流辞条，它们使这本百科全书在信息密度上大大地加宽和加厚了。迄今为止，这些运动或者潮流的辞条，在详实、权威、全面的程度上甚至超过不少中文专题文章，正是通过非洲音乐、另类摇滚、不列颠流行乐、独立厂牌、世界音乐、新时代音乐这些辞条，《指南》也在一定程度上握住了欧美流行音乐的现在和未来。而更早时期的流派、音乐名词、唱片公司辞条，则补充了中国乐评在美国黑人音乐和摇滚前代史上

的不足，或描画了我们不明白的过去，或补充了一些我们经常忽略、但在音乐的发展史上绝对是重要的若干音乐线索、历史经脉，如纽约当地现象、嘟喔普、英国民歌摇滚、少女演唱组、硬核与鞭笞、器乐曲、爵士摇滚、洛杉矶诸乐队、英国电台、美国电视节目等等，不一而足。在开发中国乐评的大量盲点上，《指南》居功至高，虽然它的这些辞条来源于欧美已有的工具书，但仍从一定程度上体现了王晓峰和章雷绝对不俗的视野和乐识。

自从《对话摇滚乐》问世后，时间才过去了不到 10 年。《对话摇滚乐》“洛阳纸贵”的年代，是摇滚乐作品甚至摇滚乐信息极度匮乏因而也极度珍贵的年代，谁也没有想到，仅仅过了几年，我们就从一穷二白一步跨进了信息超度过剩的商业资讯时代。想想吧，互联网上随便键入一行小字就可以搜索出数以万字的资讯信息；想想吧，一个普通音乐爱好者——比如我，唱片收藏在几年光景里增加了 4000 张。还可能有当年的激动吗？还可能有狂扑到一页书上，狂扑到打口带里的人群吗？更要命的是，艺术的商业化生产，无论国外还是国内，使唱片、书籍每日巨量产出，最可怕的还不是它让你永远不能穷尽的数量，而是伪感情伪音乐的产出数十倍于真实作品

生成的那种速度级差。商业倾销所产生的强制消费狂潮，不仅使艺术稀释，使意识形态变得淡薄，更使严肃的艺术、严肃的思考、对深刻事物的关心失去了人气，渐渐走向人类视野的边缘。

所以，《欧美流行音乐指南》这样一本远比当年丰富十倍的著作，却不能像《对话摇滚乐》那样被人逐看，而是注定了走向冷清。所以，它不像是对这些年中国摇滚乐阅读热潮的推动和发展，倒更像是对这一过程终于走到末路的一个葬礼。所以我说，“两本大书厚葬了摇滚先生”。其实，中国对摇滚乐的评价和认识，压根儿还不算开始，压根儿还枉称破题，做的少着呢！但已有了休克、休眠、死亡的迹象。对王晓峰来说，两本大书已足够丰厚，无疑算是厚礼；对中国人来说，对摇滚乐这一值得深入认识、值得长久倾听——就像“五四”以来倾听外国文学一样的对象，现有的文字太可怜，区区两本指南，只能算是薄葬而已。

2000年6月，2001年2月25日完稿

电子音乐 》〉

看清新生活，
看清新人类，
看清现实的塑造，
看清艺术的可能。
就称我们生活的世界为“电子世界”吧，
被它所推远的是田园世界、机器世界，
是这里而不是那里，
有我们正在经历的现在和
已经走在路上的未来。



DIAN ZI YIN YUE

从计算通向民族

我们可以说电子音乐的发生是偶然的，但在这偶然之中，却有着历史发生的必然性。自从瓦特发明蒸汽机以来，地球和人类的变化开始加速度了。到20世纪，这变化已深入到每一个细节。可以说，20世纪的人类和以前的人类不同了，他们不再生活在同一个地球上了，他们的周围不再是单纯的自然环境，而是工业、城市、机械、仪表；他们听到的声音也不再是河流、天籁、村民、牛羊，而是汽车、机器、城市噪音，和各种电子玩艺儿发出的以前的人类从没听到过的声音，自然的声音反倒越来越听不见了。

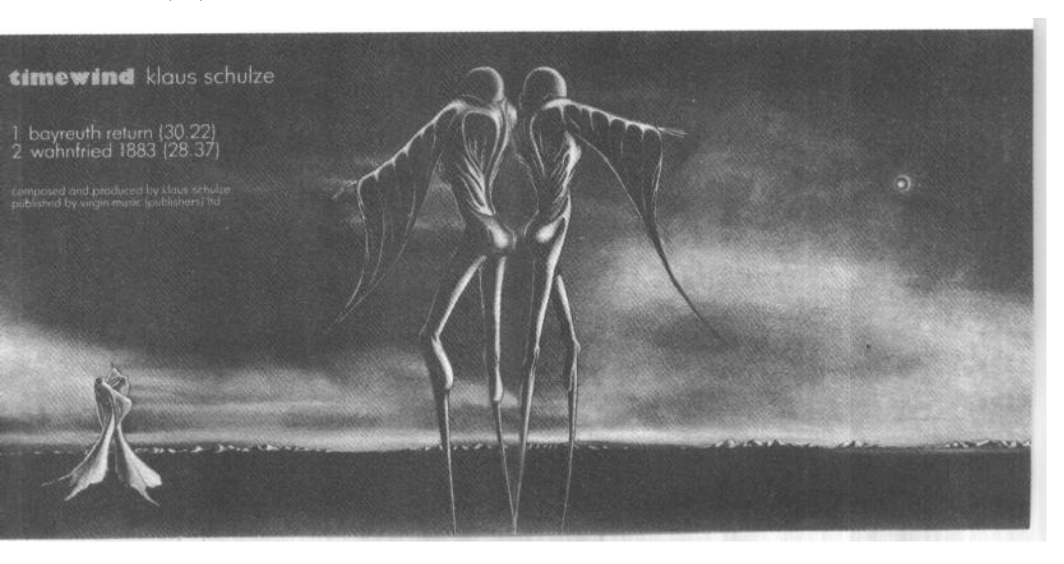


《时间风》

人心的变化不得不发生了——当物质世界的变化积累到一定程度，它就开始酝

酿一些新感觉，来改变人们的精神世界，因为，人的精神恰好是在环境(物的总和)的滋养下发生的。说到底，是生活给了心灵印象，然后人通过艺术表达这印象。既然生活中已经充满了新的、完全不同于古典音乐前辈在生活中经历的声音，人的感觉的变异毫不足怪。新声音、新景象、新体验的实验由此发端，这便是现代音乐，也是电子音乐最初的起源。

自上个世纪以来的人的确是生活在科技时代，各类科技，和从科技中生长出的新事物、新世界、新生活方式，像襁褓一样自其出生便一直包围着他；而科学的快速而无穷的发现，不断向他展示着令人惊奇的世界新景观：微观世界的结构、粒子运动、宇宙奥秘，动、植、物的新的谜底，这些东西以图像、模型等外物方式让他观看、感知，最后构成了他内心的景象。自然而然地，他用音乐描画它，借以表现自己的感受，这



使这些科学景象成为现代音乐中最常见的描写对象；而科学的思维、计算的方法，如化学结构、物理定律、数学方程——一般而言，它们恰恰是表现这些对象的声音组织的途径，由此提供了突破音乐史的新的音乐处理方法——于是，科学也开始顺理成章地进入音乐创作的领域了。

用计算的方法处理旋律、节奏、和声(音群)的做法，便在这种背景下狂飙突进地展开了。这是二次世界大战之后的事情。表面看，这种音乐是极其抽象的，实际上，它更像是一次具象化的运动，使音乐从古典音乐的抽象化巅峰拉回到新的具象化的轨道：仍然在试图表现我们眼中的世界景观，仍然是具象的景观，只是这具象，已与日常经验脱离了关系，也似乎与情感——灵与肉——芸芸众生的共鸣，脱离了关系。于是在表面上，在一般人的理解层面上，艺术的人性论、人生论、人民论、感情论，第一次面临了全面的挑战，这也造成了这种艺术的最终失落。

但是，却有一条暗道暗暗通向了民族音乐，从计算——通向世界。现代电子乐最具代表性的人物之一、德国作曲家施托克豪森（生于 1928 年）所走过的道路，便典型地凝聚了这一过程。从 20 世纪 50 年代起，施托克豪森在电子实验室里进行各种制造音律的实验，他的办法是把电子

振荡器发出的声音进行变形，改变它的频率（音高）和音色，然后再将它们转录到磁带上，在两个声轨上用回声效果进行处理和编辑。他把这种纯音波的声音称为“太空音乐”。这种音乐打破了音律的限制，但同时也失去了听众。其后，他的实验转向乐音与非乐音的杂合。再其后，也就是在1966年和1967年，他发表了两部“并非为个人，而是为全世界所有国家和民族而创作”的电子音乐作品，一首名《远感音乐》，一首名《颂歌》。约40个国家的国歌和民歌，经变形处理后和其他一些材料混杂在一起，这些材料包括各种波形构成的电子音响、短波传送的接受音、莫尔斯信号音、噪音等等。后期生涯中，施托克豪森把大部分精力都投入到各地民族音乐的研究上。他研究过非洲、亚洲等很多地方的民间音乐和部族音乐，20世纪60年代下半叶起的一批作品便深受此影响。70年代，他提出“世界音乐”的概念，“在音乐领域（要像在其他领域一样），也要打破界线……趋向一体化”，他要求创作出一种“人为的新民间音乐”，把世界各种风格融为一体，从而形成“世界文化共栖的形式”，即世界音乐。《远感音乐》便是一种典型的共栖，其中有日本雅乐、印尼巴厘岛音乐、南撒哈拉大沙漠音乐、西班牙民间音乐、匈牙利音

乐、亚马逊上游土族音乐，等等。

为什么会发生这种情况？从音乐专业史来看，现代音乐、电子音乐的努力，从某种意义上都是力图打破原有的音乐体系，而在更广泛的领域发现声音的意义，他们用计算、用科学新定律发现新的声音组织、声音结构，发现新的音乐可能，以实现对新的音阶、新的音色、新的节奏的寻求，但当他们偶然地接触到东方的音乐，他们发现，在民间的广大土地上，存在着很多不同于十二平均律、不同于欧洲和声体系的既成音乐体系，它们与他们苦苦探求、与时尚十分朦胧的东西具有一致性，并且，其自然的、完善的程度远远超出他们业以完成的尝试。

微分音乐是用数学的方法，创造小于半音的音程，代表人物有捷克的哈巴(1893－1973)、美国的帕奇(1901－1974)，哈巴尝试过四分之一音和六分之一音音乐；帕奇曾把一个八度分为43个音级。微分音程要用特制的乐器演奏，所以，20世纪20年代出现后一直都没有很大影响，但这些困难在电子音乐实验室获得了解决，比如马特诺电琴的发明就为梅西安带来了《四分之一音单声部曲二首》（1938），它的实现比当年的哈巴简易的多；计算机普及后对音程进行等分和再现更是每一个操作者都可以轻易完成的，所以后来，

微分音乐的一些手法便转入到电子音乐中发展，但并不成系统。现在看来，成系统的微分音乐事实上已经死掉了。

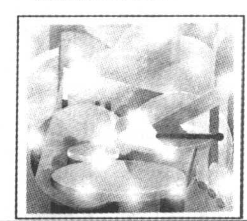
由于普通的演唱和演奏中听不见微分音系的自然呈现，微分音乐一直显得很怪异。但在对世界和民间的接触中，西方音乐家发现了自然存在的微分音。其中印度音乐是最显赫的代表，在英国殖民之后，这一点被越来越深入地发现了。印度音阶不是十二平均率，不是把一个八度分成12个音，而是等分成22个音，在这种音阶下，印度音乐发展出了一整套完整的体系。这使印度音乐的旋律非常微妙、绵延。它产生了这样一个效果：“从一个音进行到另一个音不是直线式的，而是一种精致巧妙的运动。”“装饰音是自然生长的，而不是从外面任意加上去的，”“音乐的特色是轻微起伏的曲线，精巧典雅的螺旋式的细部。”（印度音乐家拉维·香卡语）

印度尼西亚安格隆音乐在1889年的巴黎博览会上被欧洲音乐家初次听闻后，引发了一系列的新创意。安格隆音乐与东南亚人民种植水稻的生活相关。稻子丰收时，妇女们用木头捣米，木头与木头相撞，会产生悦耳的咚咚声。后来，他们的很多乐器便都具有这种打击性的带遥远回音的效果。安格隆乐队通常主要由打击乐器组成，包

括鼓、钢片琴、木琴和一些弦乐器和吹奏乐器。它所凭依的两列音阶——拍龙（Pelog）音阶，有5个音，同欧洲音阶相比，它们的排列极不规则；斯兰多（Slendro）音阶，每个音程都有一定的大小，大约相当于我们现在音乐体系的一又五分之一全音，但是组合到一起却又非常和谐。

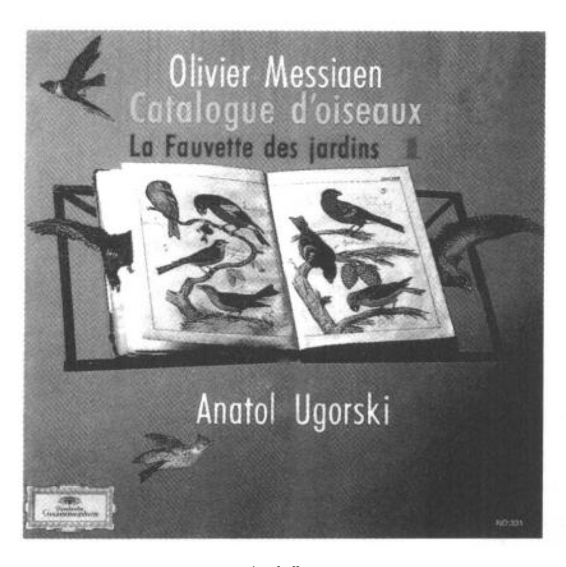
节奏的实验也是计算式的，用计算复杂地组合各种奇数拍子，从一开始便与民间音乐构成了纠缠不清的关系，尤其到了后来，更是大量吸取非洲、美洲原始艺术中打击乐的效果。节奏实验的导火索之一、斯特拉文斯基《春之祭》中不同寻常的节奏，便是得自于俄罗斯的民间音乐。没有它，便没有梅西安（生于1908年）彻底打破小节线的节奏的极端冒险，而梅西安的语言，仍大量受到民间音乐的启发，并掺杂了各种民间乐思：印度节奏、古希腊韵律、佳美兰打击乐……当年的冒险在今日的计算机中得到了回应，但它已经变得再自然不过了，在全球一体化的流行音乐狂欢中，众多的DJ、混音师、舞曲制造者，用现成的软件，现成的音乐，现成的节奏采样，在计算机里加以混编，每日每夜鼓捣着节奏组合的新的可能。

确实，在实验领域的“音乐科学家”之后，紧接着便走来了流行领域的“音乐科学家”，他


PERCUSSION MUSIC
WORKS BY VARÈSE, COLGRASS, SAPERSTEIN, COWELL, WUORINEN
THE NEW JERSEY PERCUSSION ENSEMBLE



梅西安



▲鸟鸣集



▲安纳托尔·尤龙斯基

们将电子实验的成果吸收过来，并结合流行音乐、古典音乐、民间音乐等具有亲和性和历史连续性的素材。当我们回顾电子音乐从电子到民族、从先锋到大众的过程时，我们发现了两条发展线索。一条是从第三潮流、到施托克豪森的世界音乐、到今日的世界音乐、到电子舞曲音乐的线索；另一条是从简约派音乐、到氛围音乐、到新世纪音乐、到新民族音乐的线索。

第三潮流（Third Stream）是20世纪50年代末由美国作曲家舒勒（生于1925年）提出来的。这一流派

主张把西方现代专业音乐与各民族流行音乐形式结合起来，它既不是严肃音乐，又不是民间流行音乐，而是两者相结合的产物。美国作曲家布莱克的作品对此作了尝试，他融合美国黑人音乐及其他民族的音乐传统，如希腊民间音乐、日本传统音乐。施托克豪森提出的“世界文化共栖的形式”，到20世纪80年代中后期出现了一个个通俗的文本，在计算机里，共栖变得较容易了。后来，流行音乐家们的采样、拼贴、再生把这种杂和变得更没有原型的意义，音乐元素的分析变得更没有可能，有时也没有必要，这时，共栖变成了相互溶解——一种不知出处的、全世界少年闻之起舞的电子舞曲。

简约派音乐20世纪60年代后期首先从美国发家，后来影响到英法德诸国，代表人物有格拉斯（生于1937年），赖克（生于1936年），亚当斯（生于1947年）。重复是简约派音乐的基本特征，重复又造成了催眠、冥想、沉思的印象。同



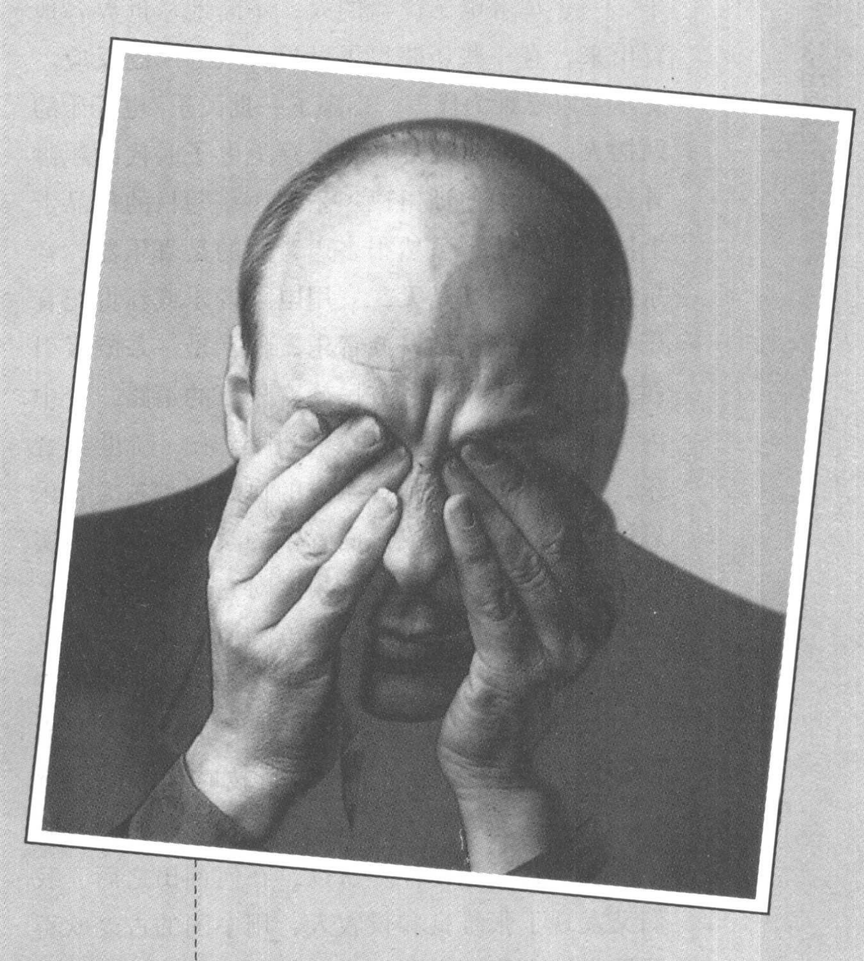





▲菲利浦·加拉斯：LOW

▲鲍伊和格拉斯

一节奏片断，有限音高变化，不停地围绕着几个音转来转去，在不断反复中节奏细部与和声配器逐渐变化。简言之，这是印度、巴厘、西非等地宗教音乐的馈赠。印度音乐从头到尾用同一速度演奏，织体中同时包含有4个持续音——一种和声性的嗡嗡声。在演奏过程中，无论发生什么情况，这种持续音始终不断。嗡嗡声把印度音乐在和声上黏在一起，节奏循环则在节拍上把它统一起来，共同加强了印度音乐那种绵延不绝不断缭绕的感觉。它的静默和空寂，以及从中传递出的东方哲学，一片茫茫天地的景象，又辗转传入伊诺发明的氛围音乐〔其实，诸多新音乐元素在前人那里已经存在，如奥地利的韦伯恩（1883－1945）强调个别音、不强调音的连接的实验；法国的瓦雷兹（1883－1965）对音色、音响重要性的实验；法国的舍费尔（生于1910年）对环境声的发现，等等〕，与德国的合成器音乐一起，构成了新世纪音乐的巨大调色版。伊诺、“罐头”、“橘梦”、“发电站”等电子摇滚艺人和乐队，因此可称之为第一批广具影响的先锋/波普艺术家。后来，欧美严肃的同时又希望介入听众的电子音乐家、以及世界各地的民族音乐家，大多以此为构架，走上了新世纪——新民族音乐的道路。

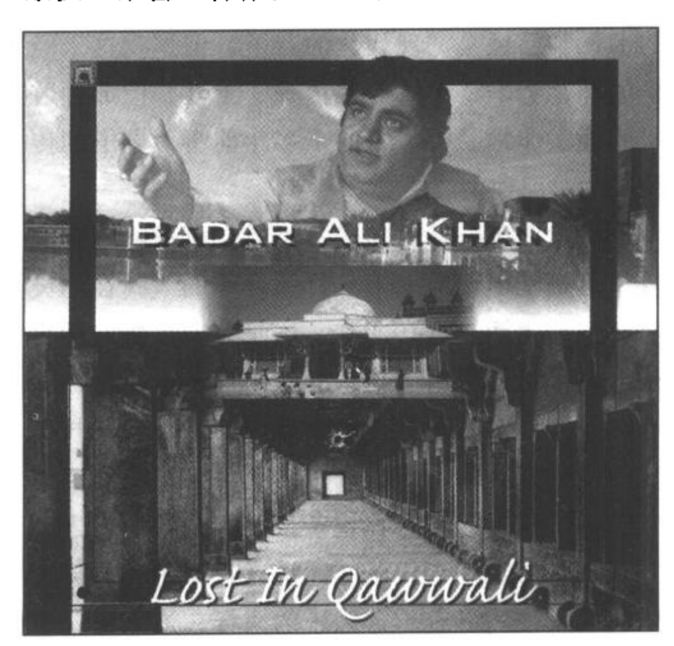


伊 诺

在20世纪80年代之后，一手举着本民族音乐、一手举着电子键盘的人，不断地从世界各地冒出来，有一些还获得了世界大众的广泛反应。爱尔兰以恩雅为代表，出现了一批民乐/电子乐的两栖人，他们将凯尔特音乐穿上电子时代的飘渺外衣；中国的何训田以一系列西藏题材的作品走上同样的道路，虽然很多声音用的是真乐器，音乐组织的方式却是无二。用电子音乐或新世纪音乐更新、再造新的民族音乐，似乎是一条颇吸引西方民间音乐家和东方民族音乐家的道路，个中内因概为：简约派音乐、氛围音乐、新世纪音乐，本身就有着民间或东方的血缘，是东方音乐思维的西方版本，或民间音乐的学院版本，当实验领域的音乐家从另一个角度对它进行了发展，发展的新形式又对民间和东方的原文化产生了反吸引，并且，它的新形式对民间音乐家和东方音乐家挣脱传统过于僵化的形式是一种极大的启发，同时，它也贴合了今日科技时代人们的感受，那种感受有时表现为一种奇特的既时尚又皈依的现代式冥想情怀。所以，在何训田之后，我们又发现了张维良和侯牧人，用中国的古老吹奏乐器，结合筝、古琴、MIDI，以新世纪音乐的架构，完成了箫乐集《天幻箫音》（1996），和埙乐集《天问》（1997）；刘健以瑶族古歌的原人

原唱为人声，以 MIDI 为器乐，完成了一部可进入简约派人声作品系列——如格拉斯的部分创作——去观察的歌唱器乐集《盘王之女》（1998）；还有缺乏创造性、但十分高产的刘星，与雨果公司合作、创作的一系列以 MIDI 装饰的中国弹拨乐作品。

巴基斯坦的民族音乐大师法太·阿里汉，在他的后期创作中走着类似的道路，有“巴基斯坦帕瓦罗蒂”的美名。法太·阿里汉谢世后，其子巴达·阿里汉（生于 1964 年），也开始与父亲的乐队“聚会”合作。一段时间后，据说他开始摆



◀巴达·阿里汉：《在卡瓦利迷失》

弄合成器。法太·阿里汉曾与加拿大电子音乐活跃分子迈克尔·布鲁克合作推出大碟《夜歌》。在那里，世袭颂经般的演唱完全放弃了传统乐器的萦绕，而在超越尘世的电吉它伴奏中回旋、繁衍。[1]小阿里汉的电子乐如何，一直无缘得听。手中有他1997年的CD，名叫《在卡瓦利迷失》，演奏（唱）的是公元10世纪传下的传统巴基斯坦卡瓦利音乐（Qawwali）。阿里汉是巴基斯坦著名的传统音乐世家，到了20世纪这一代，其音乐还能继续延绵并让一个中国的寻碟者轻易地获得，真乃幸事。据巴基斯坦评论家称，巴达·阿里汉的卡瓦利已经是“现代化的”了，但据我这未经事的耳朵听来，仍然非常传统、土性，但那种节奏感确实非常易听，不同于多年前听他老子的传统唱片时那种生涩感受。

在世界流行音乐领域，民族与电子相结合的较早范例是伊诺与大卫·拜因合作的《我在幽灵丛林中的生活》（1979），这张专辑以拼贴的手法，将采自世界诸多地区的打击乐节奏拼合在一起，如同一张电子节奏的实验说明书。它是技术化的、学究气的，在大众中几乎没有可听性，但它吸引了众多艺术家在这条道路上的继续探索，并在20世纪90年代泛起一道通常被称作世界音乐的风景——以古乐、民乐的采样，嵌入电子舞

曲节拍和电子音乐的幻境般氛围的作法，一时间蔚为大观。德国的“神秘之物”在以格里高利圣咏为素材完成那张闻名世界的《公元1990》后，其采样之手伸向更远更广的地方，甚至伸到了中国，这就是那首采用了中国台湾原住民歌唱的《回到纯真》。法国的“深林”走了完全相同的路，1993年，两位艺术家走进联合国教科文组织的世界音乐资料库，利用两位人类学者从非洲雨林采来的歌声，加以电子的配乐，其温暖的声调和丰富的民族乐器，使许多人的心感到了轻轻的颤动。这首《甜蜜摇篮曲》以乐队同名唱片轰动之后两年，他们又用相同手法推出了《波西米》，以公式化的模式将采样自遥远部落的歌谣，合成以电子化的节奏，他们的手除了伸向印度、匈牙利，也涉及了遥远的东方，取样了中国台湾和邻国蒙古的民间音乐。采样更驳杂的结果，是失去了深沉的体验和感染，而更多流于感官的抚爱，和情绪的拨动。②

其实，比之电子乐前辈的实验，无论“神秘之物”还是“深林”，他们都不再有实验性了。经过半个世纪的探索，电子音乐已形成一些比较完善的艺术样式，流行电子音乐家不过是用这种艺术样式，进行一种不失创造性的常规创作。“神秘之物”的组件，是科技时代的氛围音乐、

电子舞曲节拍和中世纪的格里高利圣咏。那种细微的电子跳动产生了一种大气层的感觉（还记得那些以物理现象命名的作品吗？），中间则是黑暗的僧侣诵唱，虚拟情境中一个女声陌生调子的耳语，更增添了荒漠感。这种远古与超现实的交融，在 20 世纪 80 年代中期以来一直在探索的澳大利亚乐队“死亡也会跳舞”身上也有表现，他们也有类似的乐境。比较之后我们发现，这种乐境是由古代音乐的久远和现代电子的未来感相互加深激发出来的。《进入迷宫》最好地展示了“死亡也会跳舞”的电子乐和采样技术，除了中世纪的教会调式、欧洲民间音阶，他们还采样了波斯的圣歌、东方的音乐和凯尔特的民乐，在组合时，他们比诸多流行乐队复杂，除了流行化的电子语言，又糅合了古典乐、摇滚乐和朋克音乐，使他们与流行乐、与现世、与人群，都显得十分疏远。波兰的“伤心事的玫瑰园葬礼”乐队同样的疏远，他们也在中世纪音乐的隔世气息中生活着，并且，女主音歌手和“死亡也会跳舞”的丽莎·杰拉德一样，也有着罩着面纱般的神秘、辽阔的嗓音，他们的特色在于织体中的东欧民族音乐。

在与流行音乐发生关系的电子音乐中，琼·哈塞尔是极为特殊的一位：他是一名先锋小号

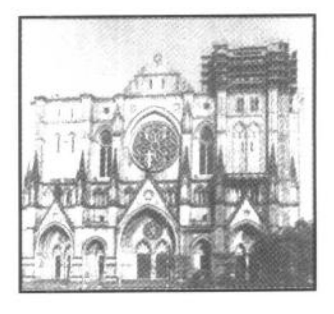
手，其创作中有时会出现时淡时浓的爵士乐身份背景。但在一些重要作品中，哈塞尔既不是搞爵士乐，也不是搞舞曲音乐或流行音乐概念的世界音乐，而是发现了独辟蹊径又兴味盎然的先锋实验之路。他从印度尼西亚安格隆音乐获得灵感，据此写成奇异的电子音乐。从他的作品中你听不到任何既有的音乐范式，也几乎找不到同行者，但它们又是那么地成熟和完善。《马来亚的梦分析》和《魔幻现实主义》是他的代表作，他们都发表在20世纪80年代。

像哈塞尔这样不事采风和拼贴，而对古老东方音乐进行精神化的吸收和引申、进行电子“再造”的艺术家，在当今电子乐中处于较边缘的一支；但相对于那些在电子实验室里闭门研究、闻达出不了专业音乐圈的人士，他们又属于活跃于公众的一群。譬如这一张印着 bismillahi ’rrahman‵ rrahim（1974）古怪读音的唱片，作者哈罗德·巴德，监制伊诺，就是其中的一例。bismillahi ‵rrahman’ rrahim 是一句阿拉伯文，其中文意思为：以万能、仁慈的真主之名，唱片的正题则是《梦之穹窿》。巴德对世界各地民族音乐怀有极大的热忱，20世纪60年代研究巴厘岛的斯兰多音乐，进行纯音乐探索。大约1974年，接触到约翰·考尔特伦和法罗·桑德斯的自由爵士乐

后，巴德决定加人人声进行创作。的确，考尔特伦和桑德斯合作的《OM》几乎可以视为自由爵士乐的巅峰，它既拥有利落的即兴演奏，也包含大胆的音乐实验。直接影响巴德的是考尔特伦的《雨后》，它刺激哈罗德创作出《蝴蝶周日》等曲目，这些作品又通向意大利音乐家贝里奥倡导的新人声音乐（New Vocalism）的方向。遗憾的是，大多拥有古典音乐背景的作曲家，其新人声音乐创作都带有褪色的歌剧腔；而贝里奥重整人声的作品《面容》、《环绕》中惊人的戏剧形式：哭、笑、喘气、尖叫，音调变化和分离原音与辅音的作法，也无奈地拘束于原始和神秘主义的狭隘天地中。后来，别无另例的现代主义人声达曼德·葛拉丝，在纽约圣约翰大教堂举行了一场以《鼠疫成灾》为题的演出，一曲《让我的人民走》中骇人的长达数十分钟的叫声背后，仍是原始宗教的神秘展现。[3]



这是一个实验开始结果的时代。面对先锋波普音乐家，或者摇滚乐中的电子异类，从某种程度讲，虽然他们早已不再是先锋了，但我们还是心存感激：正是这些“流行先锋”们，加速了电子音乐某些成熟样式的形成，产生了一批普通人可以欣赏的作品，而终使这种今世之声抵达了听众。于是，我们在精神的层面上也开始了经历当世的旅程，那些当我们穿过时，现代生活无意中留在意识深处的擦痕，通过电子声音的唤醒，让我们对今生所处的时代，形成进一步的审美和洞察，并用心灵的眼睛看见。而流行音乐家，对那些启发了他们的实验艺术家，同样也是心存感激。时隔40年，电子流行乐界十分活跃的人物——九寸钉、比约克、孪生虫，1997年携手重录施托克豪森的《少年之歌》。遥想当年，在那个还没有电脑也没有立体声的时代，施托克豪森将12岁男孩以高音童声演唱的《圣经》片断予以变形、拆解、加工、支离破碎，再与电声混合、与电子正弦波交错，最后使用五组相互拉开距离的扩音喇叭，把音的“空间运动”的概念引入音乐。当时无比艰难的工作，在



▲圣约翰大教堂

今天，一个人用一台个人电脑就可以做出来；而当日一小撮人无人喝彩的工作，今日其实践者和倾听者正越聚越多。面对此情此景，不由不令我们心生隔世之叹。

1998年2月

注：

①②③以上三节论述出自史文华。

从具体音乐 到拼贴艺术

除了对传统的继承和突破，20 世纪最能代表本世纪精神内质的艺术，很多来源于新的艺术手段。很显然，这些新的艺术手段又来源于人类生活的新的现实。如果说这个世纪的前半部是大工业的时代，后半部是信息的时代，那么，这种大工业时代和信息时代的语言，开始潜移默化地孕育大工业时代和信息时代的艺术语言。对 19 世纪的作曲家来说，创作音乐，或许意味着：来，我们写段交响乐吧！谱纸、鹅毛笔、钢琴、管弦乐，于是在音乐家的想像力中自然而然地伸延开来，虽千变万化，但那音乐形式的核心始终坚固。写部独奏曲还是写部协奏曲，这个问题早已被前定了，作曲就意味着——作一部独奏作品或交响作品，为小提琴或者弦乐队，它们作为声音的表达方式和组织结构形式，构成音乐形式内部

更深的、更不易察觉的恒久形式内核。而一段时期内形式内核的稳固不变，便形成了音乐中的大的世代，三五百年，或者更长。这样一个世代，

在人类的20世纪，开始显露出更迭的征兆。

新的音乐建立于新的时代之声。20世纪最不该忽略的是电子和机器的重要性——不管你是反对还是赞成，它都会长久地左右着新语言的建立。确实，我们可能忽略了，对20世纪音乐，合成器与录音室不仅是一种技术手段，更是这个世纪的作曲手段，是用以发展乐思的乐器，是音乐家手中的纸与笔，作曲吗？声音合成就是作曲，而不一定是在头脑中呈现乐曲；采样和混音就是作曲，而不一定是在钢琴上试奏旋律与和声。在20世纪，音乐的内涵和作曲的内涵都变化了。

这样去看，我们发现了20世纪音乐的第一个作曲家，电信工程师出身的法国音乐家舍费尔（1910－？）。最早看这段历史时，我觉得舍费尔是如此地不成器和低智商，因此在黑夜中不禁笑出了声。时为1948年，舍费尔用录音盘把火车运行的声音——车轮滚动、喷汽、汽笛声，统统录下来进行重新拼接，便成了一首“乐曲”，他把它命名为《火车练习曲》；此后又用相同的手法录制了锅盖旋转、和尚念经、巴厘土族人的演奏、咳嗽等，分别成为《锅盖练习曲》和《忧郁

练习曲》。舍费尔称他的创作为具体音乐(Musique Concrete)，并在法兰西广播电台播出。具体音乐直接收录自然界和日常生活中的音响，然后对录音带进行处理。[1]

看这段文字后仅仅两年，我对自己笑出了声。因为这时我从听觉上接触到了电子实验音乐，感受到它强烈的艺术感染力和这背后舍费尔那强大的灵魂。这些不是用曲式组织起来的声音，深邃、神秘、广阔、动人，而它正是在舍费尔开创的手法上建立起来：录音带打圈子，可使声音无限循环；变化速度，可以改变原录音音高；反转方向放音，可以产生奇异的超自然幻音；录音带延迟，可以产生回声效果；分切和拼接，可以给原始录音以形式和结构。这使我反思到，人类的新器物、新环境、新生活所滋生的新的艺术手段，尽管起初是可笑的，但却暗含着美学上的隐秘逻辑和巨大的艺术可能，这是绝对不可以嘲笑的，如果我们嘲笑，最后一定会发现，被嘲笑的其实是我们自己。

舍费尔所作的最原始的采样与合成，它们打通了两条道，一条是采集声音——这是笔直通往民间采风、不同于录音工作室（制造声音）的方向，最后蔚然而成“世界音乐”的大观；另一条是处理声音，这发展为今天的混音艺术。无论

“采样”还是“混音”，都可以简单地理解为——一种“拼贴”手法，在电子音乐、舞曲音乐、实验音乐甚至最一般的流行音乐中，它们已成为最基本的“作曲”手法，其重要程度一如古典乐中的赋格与和声。

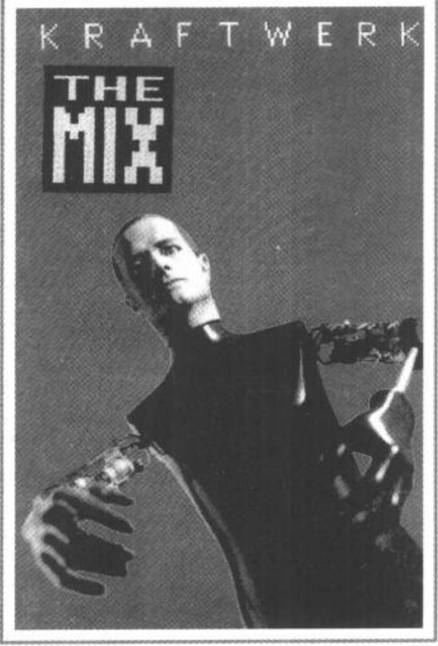
而它们对这个时代现实的揭示真的是匪夷所思。今日电子乐的风流人物“DJ司颇奇”，其节奏神奇、律动新鲜、并充满奇诡意象的音乐，已经打下世界流行乐听众的江山。司颇奇的作为仿似20世纪90年代的舍费尔，用安装在酒吧、咖啡厅的麦克风、随身听等电子接收设备，收集街头各色声响，然后捣碎其全部含义，重新拼接出以街头“声浪波漩和龙卷风”组成的“语词尘埃”。作为舞曲艺人最常用的技术手段——混音，司颇奇的理解充满了揭示性。“混音：不同意义的交融，其以前的涵义被圈进了一个空间，在其中它们被予以处理，让其在时间、空间和文化上的不同，在电子拓扑存在的当下界域之中消逝。”在司颇奇所住的地方，“纽约膨胀着，它稠密、充满噪音、充斥污染：它是媒体饱和的都市风景。”而他的责任便是以色彩斑斓的方式，传递那原来不可传递的，使之导向一切事物都交相关联的多元空间。于是我们从他的音乐中，听到了都市生活的混杂和病态：虽然都采自现实，

却仿佛是外星系的声音，一种无限的孤寂与疏离感，属于大都市中过于敏感的灵魂。②

确实，虽然几乎无法作令人信服的分析，但那种声音是一听即明的：属于今天，属于科技，属于信息时代的感受。"波提希德"、"吹奇"等幻觉舞曲（Trip－hop）中常见的意境，也与拼贴有着密切的关系，仿佛老式唱片的沙沙声、工业化的刮擦声、滴水声、激光枪的声音和游戏机的战争场面，它们都不是乐音，却构成了幻觉舞曲无比重要的背景空间。

当代电子乐不仅拼贴生活音响，也拼贴音乐，甚至经常借用别人的音乐。更甚至，很多舞曲艺术家并不创作歌曲，只是拆解和组装歌曲。采用别人的声音原模原样直接贴进自己的作品，比较早的例子是德国"发电站"20世纪80年代





▲发电站

初的作品；他们更早一些作品，比如1974年用音乐描述德奥高速公路的《高速公路》，循环往复的机动旋律乃是合成器完成的“反复贴制”。80年代中后，英国的“新秩序”作了同样的两件事。90年代的流行电子翘楚“化学兄弟”，最近的杰作《自管自》，也包含了对别人作品的取样，其中包括披头士的名作。精通此道的KLF早在多年前便大肆干过类似的勾当，据说还出版了一本书介绍其偷窃术，因为经常盗用别人的旋律、节奏甚至原声，有人不无贬义地称其为“扒带高手”。最近，由几位制作人、录音师等摇滚幕后名人组成的“垃圾”乐队，无疑也在做剪剪贴贴的游戏。如《愚蠢的女孩》就是冲撞乐队的《徒然列车》采样加上磁带机转动的噪音构成。类似作为的当代乐队、歌手大量集中在一些小公司：如“星形作品”（Astralwerks）、“1500张录音”（1500records）、“亚蔷薇”（Sub Rosa）、“极纯”（Too Pure）等，“极纯”公司签下的“立体声实验室”是其中富于内涵、智力和幻想力的组合，“月光颤动”像电脑顽童，“长鳍鱼”则暗含强烈的宗教观念。

当你听到这中间的优秀之作时，你就知道好的采样并不是一种简单的借用，更与剽窃扯不上任何瓜葛，它们那种令人目瞪口呆的新颖听觉和

前所未有的深度体验，让你明白这声音在既往的音乐中从没有有过，一两段熟悉的旋律又怎样？何况这熟悉让你觉得陌生，陌生得冷，陌生得隔着世纪。这是彻头彻尾的新创作，是今日音乐生活中的身临其境者和真正的先锋。只要你听一听《舞场间奏》，你就会知道那些家伙说 KLF 扒带是多么地可笑。它那种闻所未闻的乐境，哪里让人想得到取材的原型？甚至，它都让你忘记了是在人间！

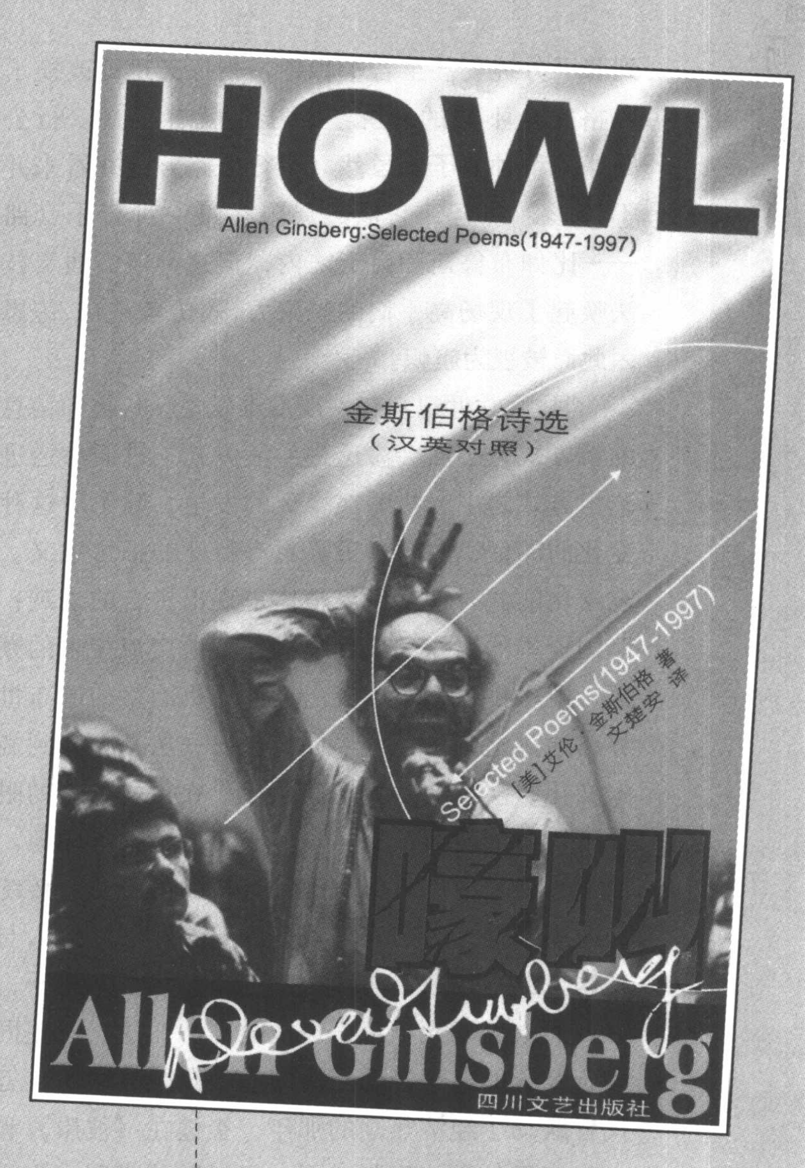
这是计算机音乐时代的镶嵌与拼贴。舍费尔式的录音处理手段，已被定型为一系列的精密机器：采样器、合成器、音序器、人声处理器、微电脑和音效软件，它们的高效率和多样性，已经成为电子流行乐音乐家手里最得心应手的“新乐器”。

这些，都提示我们重读电子乐的发展史。具体音乐并没有必要被放逐，录音带音乐（tape music）的成果也还可以重拾。不怎么借助现成机器，一些更少为大众所知的音乐家也上路了，很多情况下，这是流行音乐之外的严肃音乐家的道路。司各特·约翰逊在 1982 年完成《约翰某个人》，连这个标题也是拼贴式的，这是他个人音乐生涯的重要里程碑，也是大量音乐家使用录音带技法的见证。约翰逊喜欢使用较原初的录音带



技术，如舍费尔那般笨拙地，对他所演奏的音乐进行剪拼。他1996年的专辑《剪刀石头布》，是技艺更加炉火纯青的作品。摇滚名人、地下丝绒乐队成员约翰·凯尔过去甚少涉足电子拼贴创作，但他与鲍勃·纽沃斯合作完成的《地球上的最后一天》，却以镶嵌和拼贴的手法，描绘了乡村音乐的新的景观。在美术、表演和音乐领域均获得成功的多媒体艺术家拉里·安德森，用现场的幻灯、装置等进一步给拼贴艺术增加以视觉的感受，即便是技术含量较低的以《戴宝石的丑者》为题的演出，通篇朗读也能让人浮想联翩。与《戴宝石的丑者》相仿，1993年，李·海拉为垮掉诗人金斯伯格的朗诵《嚎叫》配上了紧张险峻的弦乐四重奏，这番重组被现代音乐发言人"克隆诺四重奏"1995年灌成唱片，次年发行。[3]

先锋音乐家约翰·佐恩，如今已被公认为最活跃的音乐拼贴家之一，他创造了一种新的拼贴作法，不是在录音机中，更不是在计算机中，而是在现场演奏中即兴拼贴，这一作法也包含有偶然音乐的要素。在很多乐手参与的演奏中，佐恩充当"指挥"的角色。这个指挥手中持一大把标语，上面写着不同的风格名称，比如爵士、古典、摇滚、流行、各地民间音乐，诸如此类，举起哪个牌子，乐手就按哪种风格演奏，而演奏不



《嚎叫》（金斯伯格诗选）

四川文艺出版社 2001 年 5 月版

到若干分钟、甚至若干秒钟，指挥又迅即改换了风格完全不同的新牌子，于是就有了《双行公路》等种种曲子。虽然《双行公路》现在看来并不精彩，甚至，它依然局限在某一种音乐套路——比如布鲁斯和爵士之内，但这种镶嵌演奏技法唤起了现场高手们的想象力，效仿者甚众，佐恩因此而被视为旗帜。[4]

回顾20世纪，有一点不难发现，科技和信息的新方式，必然会渗透进生活方式，进而渗透进艺术方式之中。拼贴在今天的发生，除了对这种变化的印证，对今日世界更有特殊的揭示意义。全球化的共时性使世界整体呈现出拼合的景观：跨国资本的运作和流动，世界各地交流往来的频繁，卫星传媒的全球发送，计算机网络的遍布世界，通过这些，各种不同文化——从基督教到儒家文化，从伊斯兰到佛教文化，在每一个人的眼皮下快速地转换、拼贴，形成一个整体的印象。而世界每一地的景象也都具有拼贴的特质：传统与时尚共存，古建筑与现代建筑共存，本国人与外国人共存，政治与商业共存，它们互不相干，并肩而立，五光十色，斑驳陆离。而这，不正同构于今天的电子音乐？中国进一步敞开国门、万民皆跃动于经济热潮的那年，崔健在《彼岸》和《红旗下的蛋》里制造了一场拼贴的喜剧，当时

我就感到，这是多么眼花缭乱而又准确独到的语言，这是时代多么活生生的写照。

1998 年 3 月

注：

①参见钟子林《西方现代音乐概述》，人民音乐出版社 1991 年出版。

②参见郝昉《电动灵魂》，原载于《高新技术产业报》之《世界音像》。

③④以上两段引用了史文华的相关资料。

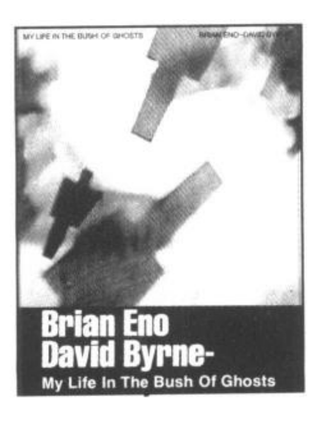


格物致“乐”

培根曾说，音乐的声调摇曳和光芒在荡漾完全相同，“那不仅是比方，而是大自然在不同事物上所印下的相同的脚迹。”

初见这句话时，我觉得非常之妙，它出现在钱钟书论“通感”的一段文字里。其实培根不只是想像力丰富，也不仅仅在叙说一种通感。确实，那不仅是比方，而是一种认识，一种进入到事物内部看到了事物内部结构的更深的认识。他看到的不只是表象，而是事物内部的真相。培根的认识，我想会非常对电子音乐家的胃口——20世纪末电子音乐家的胃口。

在听这些音乐家的部分音乐时，我常常会不自觉地想到“格物致知”这个词。



对这些电子音乐家而言，格物然后致知、致乐，正是一个基本的创作手法。出生于罗马尼亚的希腊裔法国人泽纳基斯（1922～），可称是这方面的鼻祖，他是最早有意识、有系统地进行格物式创作，并卓有成效地总结出一系列电子音乐创作方法论的作曲家。他特别喜欢音群，爱把它们叫做“云层”或“星系”。在音乐《皮托普拉克塔》(1955～1956)中，他用小提琴的琴音组成音群来表现气体的总体状态，结构的依据是气体的运动规律——麦克斯韦—玻尔兹曼定律；简言之，这正是把物的规律，转化成了音组织的规律。结果，这些声音不仅像气体，而是在内在结构上跟气体完全相同：各个声部难以分辨，而由各个声部组成的音群的轮廓则十分清晰；正像在麦—玻定律所提示的：在一定压力和温度下，气体分子总体的分布状态是确定的，而单个分子的轨线则无法描述。

泽纳基斯的创作开辟了一种通途，这是一个新音乐的方法论。可以说，我们在20世纪70年代之后听到的令我们惊诧莫名的许多音乐，特别是那些进入各种奇境的音乐，很多都未超出这个方法论。

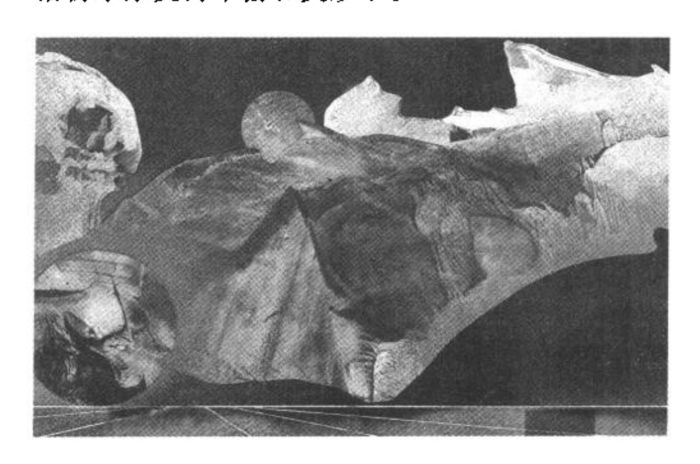
20世纪70年代合成器成熟发展时期，以欧洲，特别是德国为中心，大量艺术家开始运用这



▲橘梦：《时间》

种连是不是乐器都还有争议的“乐器”，这种精于复杂组合和声音处理的机器，无疑是实现新音乐的一个利器。“橘梦”和“罐头”就是这样的乐队，他们都喜欢在录音室里炮制幻想，从电声、放大器、合成器等的使用上，他们发现了一些声音－物性相互映射的规律。比如，持续的低频声总会将听众置于无比巨大的精神幻场；那种平、直、低、重，混沌一片，很少变化的声音，就像无始无终无知无觉无极无限的原始宇宙，它被最典型地应用到“橘梦”1972年的《时间》一片中，十多年后被各类音乐家广泛借用到多如牛毛的各种氛围乐、电子乐、舞曲、新世纪音乐作品中。“橘梦”的灵魂、吉他手埃德加·弗罗斯，还曾尝试使用“人工智能系统”记录脑电波，根据波型创造吉他效果，这一实验记录在专辑《液体》中。作为合成器成熟的重要阶段，这个时期，“罐头”成员克劳斯·舒尔茨录了一张叫《时间风》的唱片，可说是当时合成器水平的检验，他还专门在唱片内页里画了图、加了注解，向大家介绍合成器组合的音效变化。

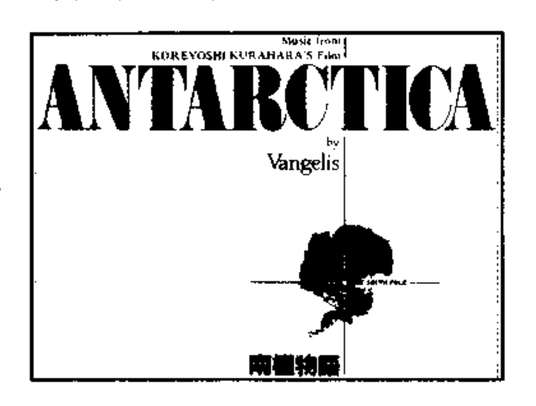
在格物致“乐”的各种创作中，自然科学的诸种现象始终是一个大对象。这一点早在这个世纪的20年代就开始了。先行者是生于法国、后去了美国的打击乐作曲家瓦雷兹（1883—1965）。“在瓦雷兹看来，音乐是一门艺术科学，是数学的边缘学科。他曾说，音乐家应该和机械、电子科学家携起手来，共同探讨新的音乐表现手段。”[①]瓦雷兹的作品大多以自然科学名词为题，如《超棱镜》（1923）、《八蕊雄花》（1924）、《积分》（1925）、《电离》（1929—1931）、《赤道仪》（1934）。这些作品与标示物之间有些并不是一一对应的关系，音乐形象上也较传统和干瘪。但经由泽纳基斯的理论特别是电子音乐软件不断推陈出新之后，新的格物乐家变得丰富和美妙了。



瓦雷兹最特别的地方是大量启用打击乐和管乐，而将一贯唱主角的旋律和和声推到可有可无的位置。在他最极端的时候，音乐是由不同性质的音色和音响结构而成的，如金属的声响、木头的声响、沉闷的声响、清澈的声响；他把音乐看作单纯的音响运动，一种“有组织的声音”，降低了音高变化在作品中的作用，而把音色、音响的重要性提到首位，并发展出节奏、曲式等新的概念和处理方法。这是革命性的。

“任何一个时代都有它自己的特殊的声音。”（瓦雷兹）瓦雷兹和泽纳基斯的灵魂，明显地照耀到后来每一位电子音乐家的身上，确实，他们创造了方法和胚胎。瓦、泽之后，将这种音乐引向大众的功臣，首推德国那些合成器——实验室音乐家，普及化的方向，是将瓦、泽的方法、理论、音型、音色进一步延伸、定型、简化、推广，使一些复杂的乐思能够转化成一些简单可行的程式：或者用电子仪器将之有形化，像钢琴能弹出十二平均律那样，用仪器弹出“常用的”奇特音色、节奏组合或音群模式；或者是将电子音乐的旋律、音色、节奏处理方法制成电脑软件。这些事物的出现，打通了电子音乐通向非实验、非先锋音乐的道路。以罗德琉斯和莫别斯等组成的“簇”乐队，就是这样的一支乐队，

他们几乎不用任何乐器（除了合成器），也不用谱纸和乐团，一切作曲和演奏都是在合成器上完成，音乐变得无非就是音符、音色和节奏的排列组合加加减减。他们20世纪70年代的作品，是今天电子舞曲发生发展的最早路标之一。在20世纪80年代，用电子化的声音组织处理方法，综合别的传统要素——比如古典曲式的一些元素，有时还加些声音的具象，比如鸟鸣、水响、森林蛙鸣，做出近似于景物描绘的电子音乐，已颇能掳获大众的心，这种往往混同于新世纪音乐的作品，令城市的听众品味到一种超越尘世的“自然气息”。它们也有一颗格物的心，虽然是通俗的。法国电子乐大师加尔以“氧气”等为题的诸多曲子，可以说是用电子声音对气体状态的丰满而动听的描述；希腊电子名家瓦吉利斯的部分作品，比如《南极物语》中的一些曲子，可以说是对大气、天空、光影等音响组织更易听解的泛化。甚至大众化如雅尼者，也专门出过与光、电、磁等物理现象密切相关的作品，集成的专辑叫《引力之间》，在他尚未获得大名时出版。



格物就是研究物的结构

和性质，以此结构和性质组织声音，创造出一个与之“完全相同”的音乐的再造世界。除了空气，水也是一个被阐释较多的题材。并不是古人没见过空气和水，而是今人之见进入了水的内部，看到了水的内部景象——放大的、微观状态的、或粒子水平的水。

20世纪50年代日本的武满彻做过《水的音乐》，直接采用水的声音进行剪切组合，代表了当时音乐对水的描述的水平。1993年，中岛昭文出了一张叫《洪水——门》的新的水作，从最原始的胎内“羊水”写到东方赏味文化精致化之极致的“水琴窟”（日本庭园里埋在地下的滴水瓮），用具象——噪音音乐的手段完成。[②]

这还都是用表面材料（水声）入手的例子，用结构和抽象怎么处理？比如，水底的声音是怎样的？鱼儿们怎样在感知？音乐家们还真这样在想像问题。当然我们知道，水底根本没有声音，我们听到的声音，莫不通过空气，是空气振动的结果。从另一方面看，这种格物也极其冒险——就像古人说的：子非鱼，安知鱼之乐？但音乐家似乎真的知鱼之乐，听着他们做出的音乐，我们仿佛真的听到了鱼儿听到的声音；这并非感官之能，而是结构、性质、节律、清浊、明暗、冷暖——这些事物内部的超越了感官限度的物性，当

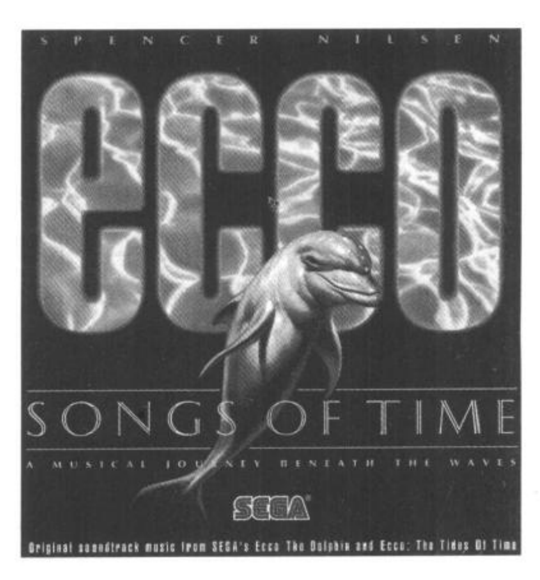


▲琼·哈萨尔

用音乐的完全相同的“内相”表现出来时，它们变得可以感知了，像人用人所不具的眼睛（耳朵）看（听）见了常见事物的不常见的奇异内景一样。据台湾评论家姚大钧在前卫音乐网上介绍，先锋音乐家尼克·派克想用水的声音塑造出一个想像中鱼儿们每天会听到的声音世界，创作出了《鱼的音景》，结果的确是跟别的水声作品不同；但不太像是水底下的声音；要说水底下的声音世界，他认为还是法国电子乐大师米契尔·莱道尔夫的作品最能通神。③

今天，像这样的格物致“乐”之举，已经不再是先锋音乐家的专利。1996年，我听到一张当

年的电脑游戏音乐《艾科：时间之歌》，作曲斯宾塞·尼尔森，他试图表现的也是水底的世界——海豚们所感知的世界。他大体做到了。他的方法是用海豚鸣声的具象（直接采集实声），配上电子虚幻音色（摹拟水的性质如空明、幽暗、清澈、温凉、波动等等）、循环往复的节拍和旋律（摹拟水和海底动物的运动节律），而他所用到的种种手段，已没有多少是新奇的。录音带技术告诉我们，如果将一段声音放慢速度播放，那么音高降低；反之，则升高。而物理学告诉我们，声音在不同媒介中的传播速度不同，音高随



▲《艾科：时间之歌》

媒介的密度增加而降低。这就是我们对宇宙、水底、气体和微观世界中的音响进行幻想和推测的基础。计算机和合成器对声音的改造工程，经由改造创作出自然界不存在的“冥想”音乐、太空音乐，一部分亦因此而生。

当初，瓦雷兹的音乐因演奏之困难，很少有指挥家愿意把它们搬上舞台；而泽纳基斯非夷所思的各种新思想，诸如“音乐的数学表现”、“音乐的建筑化”、“随机作曲法”、“音乐的数学与自动化技术”，在他那个时代显得过于深奥和难求，即使有了构思甚或“谱子”，要变成能直接欣赏的成品和唱片，千难万难！就拿那部《皮托普拉克塔》来说，实践者若不同时兼具科学家与作曲家两种素质，恐怕很难理解曲作的意图；而对演奏者来说，要能准确地按“谱”演奏和相互配合，也难。那曲谱完全没有旋律、和声、对位或配器结构，让那些修养深厚的乐手怎么理解？分谱完全没有常规演奏，又让那些技术精湛的乐手怎么演奏？是的，乐器人人都识：46件弦乐包括小提、大提、中提、贝斯，另外的乐器包括2支长号、1台木琴和1只梆子，但提示的奏法却是指节敲、弓杆打、拨奏滑音、击弦、弓杆擦弦、弓杆击弦、手击共鸣箱等等等等。所以，这些折磨人的科技化的曲子，若非奇遇，若

非作曲家能直接独力演奏，几乎毫无化为现实的可能，所以，历史上的情况也确实是，他们的创作和构思往往动用了最先进的科技辅助手段，他们的试声和演奏往往动用了设备极昂贵的实验室，他们是少数人，他们是工程师，他们是声音科学家，他们是世界为数不多的几家声响实验室的几位专门享用者。

仅仅过了30年，计算机从20世纪中期神秘的庞然大物变成了20世纪末人人皆可享用的个人电脑，今天从地摊上随意买来的音乐程序软件，或许也能轻易地编程出当年泽纳基斯苦苦寻求的若干乐境。这是人类新兴产业终于做大所带来的必然结果，但若单独论及其中音乐软硬件的发生、发展，居功至伟者仍当推那些倾力于“音乐的数学与自动化技术”的科技音乐家们，这个过程既是新物性向新乐性、新人性的内化过程，也是新思想向更多人逐渐蔓延的过程，是新时代的乐器技术不断演进的过程。还是以泽纳基斯为例，1980年，他领导的小组成功地研制出了UP-IC，是一种操作简便的电子作曲机，由计算机控制的这种机器，可以将画在一个光盘上的线条变成音乐。由此，只要理解了图形线条与音乐的某种联系，即使是欠缺作曲的知识和技巧，也可以凭想像“画”出自己的音乐。[4]如果我们延伸一下

这个思维，也可以说，只要你能“格”出某物，那么凭你格出的这个物的物相，用泽纳基斯的机器，就可以直接地转换出与之一模一样的音乐来！现在，这台机器就陈列在法国的巴黎科学城，据说，每一个参观者都可以上去试两下呢！

1998 年 5 月

注：

①④见罗忠镕主编、杨通八副主编《现代音乐欣赏辞典》。

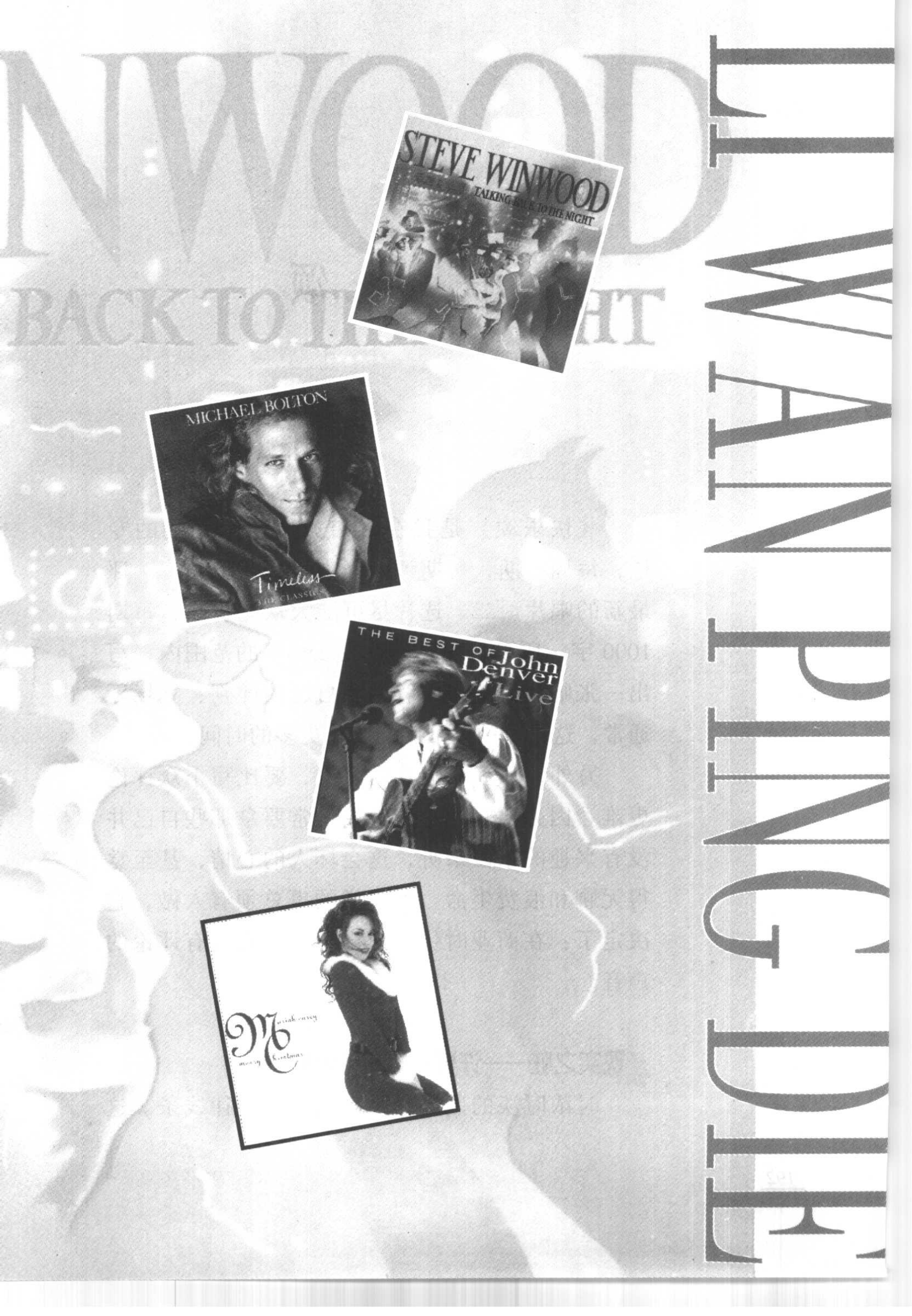
②③见姚大钧蓄味音乐网。

STEVE WI

TALKING

李皖评碟 》〉

碟评以信息和速食的姿态，
与时代构成了一对同谋。
我曾狠狠地嘲弄碟评，
后来自己也写碟评，
一者不想保持沉默，
二者，我发现，
对时代的最大的改造必须
　　在时代的内部才能实现：
不是对峙、拒斥、互不相干，
而是介入其中，用通行的、
大众的形式影响大众，
以可行之举，行改造之事。


STEVE WINWOOD
MICHAEL BOLTON
Timeless
THE BEST OF John Denver Live

快 乐 颂

《快乐颂》是我在《南方周末》开设的专栏，每周一期，每期评四张唱片。要求：一、评最新的唱片。二、选片尽可能大众化。三、每期1000字。所以，我要尽量在250字的范围内，写出一张唱片的关键内容，和自己的评判、立场。通常，这比写一篇千字文要花更多的时间。

另外，写大众唱片的评论，要比写小众评论更难。因为要写评论，所以经常要拿那些自己并没有兴趣的东西来听，这会坏人的心情，甚至觉得无聊和浪费生命。但这样的事总须有人做，它决定了：在商业时代的众声喧哗中有没有评论的声音。

现实之脏——许巍：《在别处》

时浓时淡的黑雾，没有清晰的旋律线条。这

是音块，是噪音吉他。这种近十年在摇滚乐中成熟起来的音组织，经常表现西方人对工业的感受，这回第一次用到中国，之所以还有意义，是它很好地表达了一种现实之脏，像“这个城市太厚的灰尘”。

这是许巍自己的感受。它是心灵（以人声体现）的对立面，同时滋润这心灵生长。欲望幻想，专辑中最频繁的两个词。岸上生活的不真实感——水妖冥冥中的呼唤。人声：旋律很美——器乐：噪音很黑。在别处：精神的飞升——现实之脏：紧紧地缠住。专辑中充满了这种二元的对立。

“人文精神的失落”。许巍是个极端自闭的人，除了自己他什么也没看见。在别处＝自闭症。这是现实批判的局限性。

京痞时代——雷刚与天堂：《幸福的花儿》

20世纪70年代：“你们是祖国的花朵”。20世纪90年代：“我们开放着，我们是幸福的，因为我们已不是蓓蕾；我们幸福着，我们是空虚的，因为我们已不是蓓蕾。”

20世纪70年代出生的人。京痞。京痞不仅在文字中，更升华为音乐的语言。这是一种创造，有很大的真实性和原创性。整张专辑的风

格，可称为“摇滚的北京小调”。

虚狂状态——鲍家街43号：《鲍家街43号》

在追求经济的年代，没有重大问题；在思想宽松的年代，反倒没有了思想。

优秀的流行歌，平庸的摇滚乐。技术和音乐越来越成熟。还能要什么？

住鲍家街43号的孩子，所有问题对他们都不是切身的，所以他们浅尝辄止：虽然唱着“喝着世事煮沸的肉汤，越来越有些疲倦”，但这些论题与他越来越没有血肉难分的关系，仅出于文化的功利或名利的功利。

他们说自己很痛苦，痛苦像课堂上的练习；他们发现了很多真理，真理像剪报上的信息。真实其实是伪真，不光是他们。这是一种虚狂状态。

汪峰的演唱热辣到位，是一个亮点。

民乐新概念——声乐套曲《苏武牧羊》

（曲：黄荟　词：田青　唱：李娜）

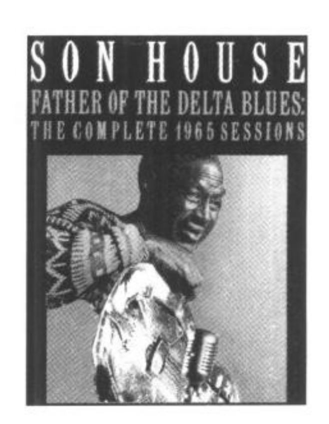
我个人认为，这张作品是民族音乐在近年中国的重大收获，这收获是在广义的流行音乐背景上发生的。它成功地摆脱了各类音乐套式的诱降，既不是学院式的，也不是国际化的，更不是

捧先人骨头的，但它又道道地地是中国的民族音乐，从头至尾是传统的音乐语言，是民族的声乐器乐，西洋的、世界各地的乐器则被包容了、融化了、听不见了。

这是新型的音响，其主体是雄壮的中国吹管齐奏，是原态的中国式打击乐，是李娜石破天惊的极限高音，它展开了藏在我们血液里但我们又一直没看见的奇景，打破了一提民乐就是琵琶、古筝、笛笙箫埙或二胡的凄凉、唢呐的喜庆的概念，而注入了刚烈壮美的新内涵，注入了黄钟大吕的实在体验，使我们相信中国音乐也可以达到像交响乐那样的辉煌音色。

50年前的歌——桑·豪斯:《三角洲布鲁斯之父:1965年录音总集》

（*Son House: Father Of The Delta Blues: The Complete 1965 Sessions*）



关于桑·豪斯，有一个著名的故事：20世纪60年代美国民歌复兴运动期间，两个年轻人跑了16个州，最后在一个偏远乡村找到他——一个穷困潦倒的60岁糟老头，已缄口封琴20年。但当豪斯重拿起吉他，一切还是那么娴熟，令所有的青年感

到震惊。这故事提醒我们，布鲁斯是黑人的一种生活。

此专辑就是那次录音的再版。一切又过了30年，我们依然震惊。从中我们领略到的歌唱，像人要说话一样自然、随意。它同时也让我们反思，现代的录音是不是出了问题——技术无比高妙，但已听不到真人真声。

向后前进——腾格尔：《出走》

这个蒙古族摇滚歌手用这张专辑找到了自己，凭着对家乡永远的归属感，向根回溯。内蒙"好来宝"音调是全篇旋律的基础，马头琴、竹笛、琵琶的大量演奏与摇滚乐器融为一体，还有蒙语的古民歌翻唱。这是腾格尔迄今为止最好的一张专辑，愿他能继续地往回走。

美极了，别当真——雅尼：《镜中》

(Yanni: In The Mirror)

唱片店里常放雅尼，经常会听到周围的赞叹：真好听。

确实，作为休闲，我有时也听听雅尼。但是不可把它当真。

雅尼作为消遣存在是优秀的，可是并没有很多营养。要领略深厚的美，可以听古典乐；要接

受思想的冲击，可以听摇滚。雅尼音乐的特点，是将交响乐的织体用电子乐再现，同时赋予它们一种古典乐所没有的酣畅的节奏。如果你想知道电子乐对音乐的新开拓，可以听瓦吉利斯，听科技音乐，听噪音艺术，甚至听当代舞曲；听雅尼只会限制你的想像力，使之停留在大概是100年前的水平。

《镜中》是一张精选集。如果你只想买一张雅尼，建议你选择《卫城演奏会》，而不是他的诸多精选。卫城演奏会炫技性的小提琴和浓郁的中东风味，是他的录音室作品所没有的，而雅尼音乐热情洋溢的特质，因为它们的加入却到达了巅峰。

外美有余，内秀不足——孟庭苇：《第二道彩虹》

《第二道彩虹》如同《纯真年代》，是一张老歌新唱，且选唱曲目同样集中在中国台湾校园民歌时代。这些作品大陆人很多并没有听过，所以依然是新鲜的。

相较于原作，孟庭苇的演唱，包括器乐的编配，变得比较清秀和精致，失了点原作的朴素和真挚，可说是外美有余，内秀不足。烂熟的《闪亮的日子》出了些许新意，虽然唱腔不可取，终属难得；比较失败的是《锁上记忆》，唱这类口

白式的、不很旋律的曲子，孟庭苇显得没有才能。

这张制品的特点是精美：器乐精雕细刻，人声纯美怡人，作品优秀动听。

新面孔，老班子——张惠妹：《姊妹》

台湾这几年的女声作品一直并无多大长进，可说是换人脸不换歌声，换现象不换本质。对流行乐来说，总需要不断有新面孔出来，刺激一下市场。张惠妹就是今年被抬出来大力塑造的未来的大明星，如同前两年的辛晓琪，质量是绝无问题的，很明显的新意却难说，依然是精美的人声，唱那帮老班子创作的似曾相识的新歌曲。

台湾的幕后创作队伍一直太狭窄。这张专辑的班子包括陈志远、涂惠源、郭子、钟兴民、许华强、张雨生等，后几位算新派人物，跟国际乐坛新风较近，所以尚有一丝丝新意，写和编不算太套式。

可以愉情，可以发烧——神秘园：《白色石》

(Secret Garden: White Stone)

神秘园是个小提琴+键盘的组合，现在的键盘什么都能摹拟，所以你别管什么"新世纪音乐"的称谓，只管叫它"现代的小提琴协奏曲

集”。除了保持旧式协奏曲的组织形式，这类音乐有自己的特点：一、小型化。二、电子化。三、运用流行技法。四、改编民间音乐。五、感性、优美。六、愉悦人，不感人。

这确实是现代城市人最衷爱的音乐美食，亦可作发烧之用。比之神秘园的第一张，这张《白色石》更好听，更易听，更趋于流行化。

民族的记忆——《黄河大合唱》

（指挥：严良堃.合唱：中央乐团合唱团。演奏：中央乐团交响乐团）

在唱片店里得宝似地觅得这张《黄河大合唱》，觉得这样的录音还应该更多、更多。我们的民族记忆，不应该只是各时流行歌曲，而应该为音乐历史上一部部作品留下严肃的版本。

想起了16年前听到的那张《黄河大合唱》。相比之下，这合唱没有以前自然，没有以前民风扑面，没有以前凝聚成气。我们的合唱水平下降了。

再：经典的歌曲如《松花江上》、《毕业歌》，以后完全可以有不同的版本。原配器、原唱法不应是惟一的定版，从音乐上说也确实未到完美之境。

优秀，但不是艺术品——陈明：《仙乐飘飘》

在流行歌曲中，这张唱片无疑是优秀的。

10首歌曲有统一特色：都以某段民歌（本国的或外国的）为音乐动机、为引子或为旋律发展的基础，这使它的旋律与众流行歌不同。

制造唱片，而不是出版作品；商业目标地投放商品，而不是因自我的冲动抒发自己。而流行作品配器的优秀，常常不过是已有器乐片断、音响效果、歌曲模式的精心组合。

这些，都妨碍它成为一件艺术品。

并非乡村音乐——约翰·丹佛：《最佳现场》

(John Denver: The Best Of John Denver Live)

丹佛的音乐实际上并不是乡村音乐，而是民谣。他的吉他弹法也是民谣的，与乡村吉他有很大不同。

他许多最好的歌曲都在这里了。他的音乐、他的声音、他的人，都是平易而清澈的；他的演唱会像是十几好友的聚会，亲切，温和，娓娓而谈；而他的歌词，以《阳光照在肩上》为代表，简单浅白中有一股不能忽视的情感的真实性和深刻性。



约翰·丹佛:《最佳现场》

噪音小调——绿洲乐队：《在这里》

(Oasis: Be Here Now)

这么闹人的东西也能风行，不能不让人惊叹新新人类忍受噪音的能力已到了何种程度。忍受？不，或许该说溺爱——1996年，这样的音乐创了唱片销量的纪录。

“在这里”，绿洲的噪音比上张专辑更喧嚣、更爆烈了，衬底的大面积噪音几乎失去旋律功能，更像是古典音乐里的固定低音。这固定噪音满天飞扬，罩住了清新流出的歌声。正是在这里，绿洲与工业噪音风格划下分野的巨沟——后者连同人声都是畸形的。

这歌声甚至有几分稚嫩之色。它既不是抒情，也不是疾呼，而像是浪荡街头随意哼哼的小调。以此，绿洲的小伙子摆出一副工业时代披头士的形象（除了那种噪音式配器，他们的歌曲很像披头士）。



匠人之作——《李娜影视歌曲精选》

这里集中的是匠人之作：不是心要流出，不是为了表达自己，而是作歌、配制和完成订货，由此产生了它自身难以克服的弊端——在艺术发动机制上，这类歌曲是被动的，当写作对象难与艺术家的切身生命发生关系时，这些“影视附属物”就成了耗心血的、有智慧的工艺精品。

超越之作是《嫂子颂》，它奇异的抒情角度，将英雄主义和英雄主义底下柔软的心怀卓越地合为一体，达到了像民歌一样的境界。《青藏高原》是匠人之作中的杰作，惊人的高音逼近天空的高度也逼近了灵魂，除了不够自发和自然之外。再下一等是将歌唱技艺和创作技艺之塔又叠高一层的《武则天》、《啊啦哩哟》。余下皆属庸作。

心境已浅——蔡琴：《傻话／心太急》

蔡琴是坐在台灯下回忆浮生的人，音质里有夜中丝绒的质地，词曲里流着三四十年代大上海流行乐的血，是南宋以来婉约词境向早期都市文化的暗渡。

这张蔡琴有不易察觉的变化，她浮上来一些了。生活在她周围，而不在远远的记忆里。这不

仅是歌词，更从音乐和嗓音透露出来。器乐由简约趋向繁华，声腔提高了，一些歌曲变得轻飘，入时入世，可能会赢得较年轻的听众，如《傻话》、《感觉》、《恨夜长》。这已不是静静坐着感时伤物的蔡琴，而是一个正谈情正失恋正追逐的世俗女子。

两种成长——齐秦：《丝路》

他的歌艺、他的配器很少有瑕疵了，但再没有瑕疵也不是杰作。

齐秦总是至情至性，他的作品不再犀利，但依然能感染人；他变得温情了，但这温情依然是孤暗的。

他曾经是一个青年，现在是一个男人。当然，还可以有更好的成长，但这几乎是对时代的奢望了——我们并不生在一个思想和艺术的大时代。

个人艺术的残存物——熊天平：《原创创作集：火柴天堂》

一个大孩子，除了按部就班的城市、浮光掠影的世界，除了一体化的毫无奇迹的教育，除了个人生活中小小的喜怒哀乐，就再也没经历过别的什么。这就是熊天平。

他还有自己的创作，虽然平淡无奇，但创作还个人化，还别致。在城市机器中新涌出的一代中，这就是最好的人。

熊天平是今日中国台湾音乐中尚值得一听的新人。这张唱片全部是他的民谣吉他弹唱，很个人化，也有些许个人的风味。除了感情就少有别的东西了，但这感情还没有被音乐工业流水线彻底同化，所以还可贵。唱的是自己的心，会找到另外的心的回响。

他的演唱稚嫩，甚至有矫情的成分，时见败笔，这一点对比齐秦唱过的几首歌——《火柴天堂》、《寒雨》（《我的爱》）、《夜夜夜夜》——很容易听出来。

决不僵化——朱哲琴：《央金玛》

《阿姐鼓》不同于《黄孩子》，《央金玛》不同于《阿姐鼓》。何训田还在前进。

朱哲琴确实是珍贵的女声，是探索歌唱而不是沿惯性唱歌。她以改变口腔形状改变发音和共鸣，使习见的汉语焕发新异的景象，并且，这鲜美的人声依然未定型，依然在发展。最妙的是，它们都是自然涌出的，而并非刻意为之的结果。由《阿姐鼓》至《央金玛》，朱哲琴放掉了精雕细琢，声腔中时时可见败笔，但正是在这不拘的

时见破绽的流动中才有真正的生命。衬词的涌现肢解了语义，所有的唱词都模糊不清，一方面造成距离感，一方面服务于纯音乐的目的。

这一切的背后我为何训田的创造惊叹。如果说以前的何还有一种无法摆脱乐体束缚的呆板，那么，写《央金玛》的何已是一个对古典、流行、民族音乐博大于胸的达人：眼界决不偏狭，各种音型为心所用，行无定势中将各种藩篱亲手打破——却并不刻意地去打破什么。我们听到的是音乐的自然流转，有时能感到某种音乐样式一下子冒出来，接下去却决听不到格式化的僵化的发展，它们从细节上甚至都是不可辨识的：你中有我，我中有你，是你是我，是马非马。它不是形式，而是心。而在所有声音的内部，都隐隐有一丝宗教的喜悦浮现出来。

并不优秀——谭盾：《交响曲 1997·天地人》

《交响曲 1997》作为命题作文是优秀的，作为作品却并不优秀。

谭盾从湘楚神巫和中国民间化出了不少创造，但聚集了粮食，却酿造得不够。我们听到的仍是灵机和素材，不是高度纯化的大乐美酒。

从《天》乐章之《庆典》到《地》乐章全部，这一段有很多奇词异句——从作曲直到演

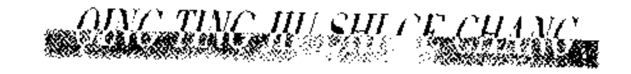
奏。总体而言，它们是音响性的，不是音乐性的，这种音组织在描述上有长处，却很难抵达人心至深的一层——感性与理性、心灵和思想合二为一的一层。

编钟之声过于清丽，无法负载太沉的时间空间，它们同人声合唱和乐器编制一样，都欠缺了一种深厚，而失之于清新、轻薄。在需要旋律的地方，如乐曲中一些主要主题，谭盾表现平平、旋律缺乏激动人心的力量。

陈腐的新——刘星：《一意孤行》

刘星弹合成器，也弹中阮，配合他的则有琵琶、笛、巴乌、洞箫。虽然是民乐现代化的新形式，但所有的乐思几乎都是陈腐的：民乐方面直接摘取了中国旧曲的片断，合成器方面则沿袭现代电子乐中最流俗、最模式化的部分。整个音乐动机和结构则建立在键盘上，民乐很少闪光，中国味是调味品，它们受西乐支配和收编，制造一些音色和花边。致命的倒不在于没有自己独创的语言，而在于根本没有自己的灵魂。它就像东抄西抄的抄书匠，没有一句话是自己说的，没有一点感悟是自己身受的。他是“信息人”。

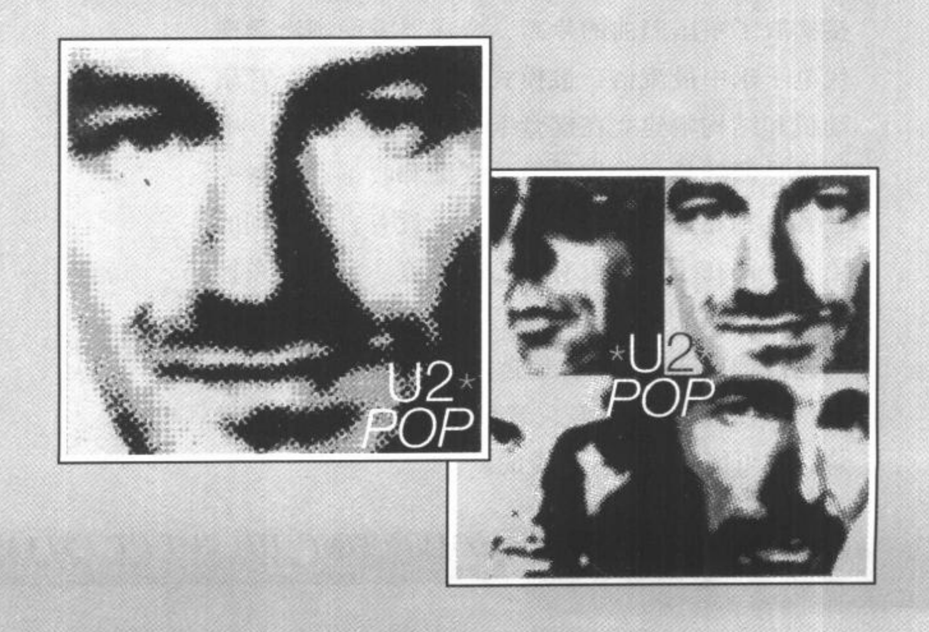
但由于精制的美、音色的悦耳和音效的发烧，它可能是城市人所爱的。



新潮里的旧情怀——U2乐队:《流行》(U2:Pop)

有一个妙喻形容早年U2的风格：黑暗山谷里碎玻璃的闪光。

所以这张唱片不是突变，而是艺术风格的渐进。科技节奏是玻璃般闪光的现代转型，迷幻舞曲是黑暗氛围的新表现形式，U2音乐的核心意象则一点没变，比之上两张专辑甚至更像乐队的早年，而不像传媒说的：这是一张赶时髦的、背叛自己的或激烈转向的U2。所以穿透时新的电子节拍的迷惑，我们可以尽情欣赏传统的、深厚的、富于人性感染的老U2的歌唱。



熟透和腐烂——动力火车：《无情的情书》

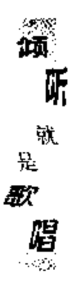
类别：中国台湾流行乐

此类专辑，最能探测台湾流行乐熟透和腐烂的深度。中国台湾流行乐的最大特点，是高度的融和，这也最能体现该地音乐技艺的纯熟；不似大陆流行歌，随手一探便能摸到师承，费尽心力仍超越不了“临摹”和“模仿”的层次。

《无情的情书》显然是张高水准之作，音乐语言精美、细腻，几乎挑不出毛病；而且，其演奏上的真声、高超和贴切，颇能使人愉悦，而暂忘了它的不可救药。

中国台湾音乐的纯熟，在近年不仅是熟透，简直是腐烂。动力火车既代表了它精致的水平，也代表了其平庸的水平。不要听信什么“原住民民歌手”之类的宣传，两位土族小伙子，依然是工业流水线上似曾相识的声音，被修葺打磨得光光滑滑地唱着，似曾相识而又好像有点儿新意的城市情歌。

近年中国台湾流行制作圈的作为真的很让人怀疑，它还能不能做出真正新颖的新人?其纯熟的制作技艺下，歌手还能不能唱出自己的声音?甚至，这种缺乏血性的工业文化还有没有可能孕育真正意义上的独立人格?全都在堕落，却又文过饰



非地为商业辩护，丝毫不为自己心灵和激情的泯灭感到可耻。

两首旧曲新唱——《再会吧！我的心上人》和《地老地老天荒天荒》，是唱片中惟一例外的：还能感到是活人在唱歌，还能感到属于真实歌唱的率性。其他？不听也罢。

还应该记住的——刘欢：《记住刘欢》

类别：中国大陆歌曲

令人惊叹的充沛的激情、过人的肉嗓、良好的艺术和文化修养，带给刘欢一副在中国男歌手中一时无人可以企及的歌曲诠释能力，由此定型了十年来给国人留下深刻记忆的一系列著名歌曲。28首名作这次一网打尽，颇值收藏。

刘欢似乎很爱为别人配歌配唱，即使主题和内容与他个人无关。因此，这张双唱片集的杂沓也是令人惊叹的。他自己的心声是什么，他有什么必须抒发出来必须一吐为快的情思，作为一个更高意义上的歌者，在这一点上，刘欢是不及格的。

他的创作暴露了同样的问题。简单说，这是一种类似匠人的作为，将传统——如中国戏曲、民间音乐、西方“通俗美声”歌曲——化为重新获得生命的、群众乐于接受的新形式。应该说，

在传统和现代呈现某种断裂的今天，这种取向是颇有意义的，但刘欢的创作缺乏灵魂，缺乏一种源于民间的诉求愿望、一种发自个人疼痛的呼喊；这产生了与他的深厚大气不相称的另一面：对芸芸众生和现实人生的无视。

次生矿物——王菲：《王菲》

类别：国语流行歌曲

听《王菲》总觉得很浪费。虽然，它真的是很好听的。

王菲无论流行了还是另类了，都不是原生型的。这不是说她模仿，王菲从不简单化地模仿，她是她自己。但这不是来自一个地域、一群人、一颗心的纯洁的颤动，而是来自信息覆盖下这个充满了时尚污染、充满了新鲜消费的一颗心的跳动；只是被城市文化所蒙昧的没有自己真正灵魂的众多"新人类制品"中的一个，即使是精致的有味的一个，那又如何?

王菲一直在进步，我以为。李宗盛说，在《王菲》里，王菲已经放弃了技巧。这是极有见地的一种说法。的确，这张唱片一些更随意的唱法，超越了歌手过去刻意锤炼的歌唱技巧，进入了化境。

但我仍愿腾出时间，给那些更值得倾听的原

生唱片。

电子迷雾中的老样子——齐豫:《骆驼·飞鸟·鱼》

类别:中国台湾流行音乐

这张新唱片的风格，是1989年《有没有这种说法》和早期《橄榄树》的混和体。两位当年的制作人也参与了，一位是流行摇滚的齐秦，一位是流行古典的李泰祥。二人谱了五首曲，齐豫自己写了4首词。

整体印象，齐豫还是老样子，只是一切都罩上了更浮华冷艳的气息。比如，在李泰祥的新作里，那种早期的清澈你是听不到的。

城市女子遭遇民歌——何静:《天地与爱与人》

类别：中国大陆流行音乐

何静到西双版纳采了趟风，带回几首绝对不会与众多国内国际流行乐相混同的歌曲，这也是这张唱片最有价值的部分。用少数民族的古老曲调，甚至直接搬用当地住民的扁扁行腔。郁冬的词配得不错。

这些歌的奇异,更凸现了在商业文化喂养下长大的我们这些"新人类制品"的千篇一律和乏味。

紧接着，何静就掉进"千篇一律"里去了。在那些不借助民间神采的作品里，何静与众多歌

星无异：浮华、苍白、艳丽、平庸。

这张唱片的混和状态让人感到，何静在突然遭遇民歌的激动下，被深厚的民间文化拉了一下，然后又回到城市小女子的生活中去了。

被淹没的吴雁泽——吴雁泽：《草原上升起不落的太阳》

类别：学院派民歌

有一些东西普遍被忽略了：建国以来、包括“文革”期间的歌曲创作，包含了大量西乐本土化、中乐西乐化以及中西音乐结合的巨大实践，不管是功是过，是死路还是通途，这都是民族音乐现代化的一次重要尝试，也是中国音乐走向未来的一个重要参照。

如果你还能新颖地感知，你当听到大量的金珠玉屑，在器乐中，在歌声里。

在学院派民族歌唱领域，吴雁泽是卓然成家的一个，尤其是他的高音发声，具有独特的共鸣方法和辽远的音色。但是学院派民族歌界千人一面的选曲埋没了吴雁泽。

名家多多，大师几何？缺乏大作品、缺乏全新的录音，缺乏立意于人声的创作，缺乏足以传世的歌集唱片，不缺乏的，是你唱我也唱的老调子。所以，学院派民歌界无大师。

海豚的内心是怎样的——斯宾塞·尼尔森：《艾科：时间之歌》

(SPENCER NILSEN: ECCO · SONGS OF TIME)

类别：游戏音乐

那些传统艺术的卫道者，仅仅看这张唱片的副题，也许便会将他们严肃的面孔移开："游戏《海豚和艾科》的音乐原声带?"

是的，这是一辑电脑游戏音乐。但用传统的美学眼光看，它依然不乏精彩之处。这是用合成器为主乐器完成的具有新颖结构的音乐，这种结构在一些电子音乐大师那里曾多有呈现，只是没它这么单纯。在这里，音色和节奏是最重要的东西，并以此起彼伏的方式交相错落；当然，它也有旋律，而且是很美的旋律，但所有的旋律都不是展开的，而只是片断化地一再重复

波翻浪涌下的海底那宁静、寂美、奇幻的世界，海豚们那充满情感的、温良的、纯净的世界，听这样的音乐，我们会误以为真的进入了它们的"内心"。感谢尼尔森和他的伙伴们，用人类的想像力捕捉到另一个世界的声音和光影，而这就是创造。

排斥新艺术的人，总是一再听到现实响亮的耳光。这是一个新事物过多的时代，对此，理智

的倾听者一个最基本的素质是：听无偏见。

唱片采用了先进的 Qsound 和三维声音技术，音效之好在我是闻所未闻；这是音响发烧友追逐的，对音乐，仅是一个可爱的附件。

无价值的优秀之作——无印良品：《三人行》

类别：中国台湾流行乐

这张唱片的精美让我想到，又有不知多少音乐家的智慧和心血被浪费了，而且，是中国台湾和马来西亚那些最顶尖的流行音乐家。

对大众流行音乐制作来说，这显然是一个需要智慧、但从终极意义上又缺乏价值的活，《三人行》就是这么一张“优秀之作”。

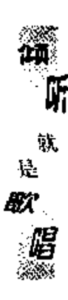
形式危机——田震：《顺其自然》

类别：中国大陆流行乐

田震歌曲的最可贵处，是真实。田震声音的气质，是纯朴和真挚。这使这唱片与其他的大众歌曲区别开来。

这是一个追求流行音乐发声艺术的歌手。田震的歌声，可以让我们很认真地体会一些控制得很好的歌唱技巧，更有对这些技巧精心地锤炼。

流行音乐正在遭受形式危机的重创，这张唱片也不例外。



虽然张卫宁极力地在精雕细琢，音乐的总体面貌仍无法逃脱模式化的命运。同时，在整张唱片中，田震也暴露出处理单一、心灵不够丰富的演唱局限。

苦难不能救艺术——歇斯：《我不会忘记最初》

类别：中国大陆摇滚

歇斯用10余年的苦斗，换回这张只有8首歌的专辑。但生活的馈赠并不能完全解决艺术上的难题，这些源于苦难的作品，由于歌手过度依赖既有的音乐形式，而令人遗憾地流于一般：器乐上没有超越重金属，创作上没有超越流行歌曲曲式。

他们曾为了理想祭出了青春，他们放弃了常人的生活而无时无刻不承受着压力，他们抵挡着生活抵挡着误解抵挡着正统文化，他们！

英式中国摇滚——清醒：《好极了！？》

类别：中国大陆摇滚

几个艺术学院的学生操起吉他，成了“清醒”，像一株植物在角落里秘密生长。“清醒”的音乐属于大陆摇滚乐中还没有的一类类型，是一种英式中国摇滚，有很浓的艺术气息，一些慢曲子尤其富于意象的色彩。

“清醒”写城市，写每天不停的繁忙工作，写说不出道不明的失落感，写似在其中似在其外的游离、冷漠处境。他们像披头士般有着顽童的本性，在音乐这心爱的玩具中看到世界的影像，却并不着意地去表达什么。在中国大陆摇滚大面积失去思考能力之际，“清醒”以切近的观察和恣意的幻想，展示了把握新生活的智慧。

散开——张楚：《造飞机的工厂》

类别：中国大陆摇滚

张楚已不能再给人群以触动，这里的所有歌曲几乎都可以看作是张楚的某种自况，而失去了与外界的相互观照。张楚原本就是一个十分内向的歌手，只是在这张专辑中，这种内向变得更加单向、更加私人化。像歌词中说的：“在对生活的自我理解里变得更加孤独。”

20 世纪 90 年代是一个人群突然碎裂的年代，可以分享的情感越来越少。张楚、窦唯都是碎裂后的一小枚碎片，很难指望它对国家整体塑造下的中国人民（过去是，现在已散开）还有指证性。1994 年后，中国人的成长变成个体性的成长。

从音乐上来说，张楚没变，并且深化了。一个诗人歌手，臆想和智慧在诗词和音乐中任意涌

出。配器不再限于民谣摇滚格式，有时，更自由的、不成句的、戏剧化的电声，起到了描画情境的作用。

戏曲摇滚——子曰乐队：《第一册》

类别：中国大陆摇滚

忘了在哪里听到说：子曰乐队是戏曲摇滚。极是。子曰乐队的素材，是中国的戏曲、评书、杂侃等说唱艺术，他们把这种市井里弄的东西经过加工和提纯，变成的不是俗歌，而是一种梦幻戏剧般的先锋音乐。与此相表里，其歌词艺术也是中国传统的市井文化的延续，是政统、道统压抑下的嘲笑；面对饮食男女朝廷天下事，子曰惯于用一种小市民的世俗眼光，揭开冠冕堂皇后面的卑鄙龌龊。

子曰开创了摇滚乐中一种崭新的类型，并把这种新的音乐体系贯彻得十分彻底，它的声腔设计也是十分彻底的。与这种成就相比，子曰在词意上的作为显得微不足道：时代的转换，正把一些政治遗留问题推得越来越远，虽然子曰在表达这些问题时，还保有可贵的激情和有血有肉的真实感，虽然这些问题还在现代场景的掩藏下深深存在，但子曰没有表现出对变化的敏感；世俗眼光看透一切的既尖刻又庸俗的两面性，在成就了

子曰的艺术时，也将他们损害。

过于专业——朱桦：《过于专心》

类别：中国大陆流行

在报刊杂志上经常看到一种说法，大意是，朱桦的歌唱比较艺术，曲高和寡。我的看法是，朱桦的歌唱里技艺太多，灵性太少——她匠人般地打造自己的歌喉，勤奋地、刻苦地从众多歌手身上汲取营养，但是缺乏情动——声动、灵动——声动的表现。

艺术有三重境界：表演、表现和表露。朱桦尚处在第一重境界，在这一重境界上，她是优秀的。

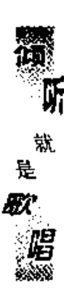
但这样的东西竟也能"曲高和寡",这不是朱桦的悲哀,而是中国流行音乐的悲哀。对中国流行乐界来说,很多东西,甚至连表演也够不上。

新世纪的箫——张维良：《天幻箫音》

类别：中国民乐

我一向以为，艺术上的自觉站队都有点儿蠢，尤其是站国际的队，更是今人的病。《天幻箫音》自称"新世纪音乐"，也是受新世纪流毒比较深的；撇开这一点，它倒值得一听。

这是以箫为筋脉的 6 首音画，也是中国音乐



传统在今人身上的活的再生。

除了吹箫的张维良，这张唱片另有一主角——负责编曲的侯牧人，他用一种融汇贯通的广阔音乐眼界，把琴瑟琵琶丝竹管连成一幅完整的画面，准确地说，是把中国的箫、笛、古琴、筝，和情境化的人声和打击乐，用“氛围音乐”（Ambient）的MIDI编织为一体。这在中国是一种开拓性的尝试。

诗人唱诵——大门：《绝对现场》

类别：美国六十年代摇滚

我们说，大门乐队的音乐是一种诗人的唱诵，这张现场演出是一个极好的例证

大门的曲调一般比较简单，近似于儿歌；他们的配乐也比较简单，是吉他和风琴的一些反复乐节的不断反复、环绕，这两个简单之上，却是乐队的大智慧。在主唱——也是有一时之誉的诗人吉姆·莫里森的激情拖曳下，它们变成一种黑色的、半梦半巫的自我献祭仪式。这张唱片有70多分钟，曲目标至21，实际上只有十首作品。从第13到第20，是140多行的长诗《蜥蜴大会》(Celebration of the Lizard)，从中可以体会莫里森亦念亦歌、亦戏剧亦巫术的艺术特色

尝　碟

小识：我在《长江日报》上开过“李皖尝碟”的碟评专栏，大约从1996年10月写到1998年6月，一周一期，偶有间隔。自取的这个栏名，有自我贬低之意，也暗含对读者的提醒。初次接触为“尝”，浅尝辄止为“尝”。同时，“尝”是舌头的功能，在耳、鼻、眼这些器官中，舌头是基本的、具体的、难以抽象和升华，因而距艺术欣赏较远的一个器官。

在对唱片的评判上，专栏分成两个阶段。前一个阶段考虑较多的对读者的引导，分别用“建议一听”、“可以一听”、“可以不听”三种评价，对唱片作出标识；后一个阶段考虑较多的是欣赏的两种不同功能，艺人的两种不同形态，更倾向于对唱片成份进行划分，于是有了“产品、优秀产品”，“作品、优秀作品”。

建议一听　可以一听　可以不听

高晓松作品集：《青春无悔》

“青春无悔”这个誓言，潜意识里是基于这么多年来对全社会的道德、价值激烈变化的一种心灵的抵抗。当没有什么是不变的价值时，“青春无悔”可以凑数。其实这青春里除几个漂亮女生、校园诗人和流浪歌手以外，没什么值得特别留恋的东西。但他将所有的美、纯洁、真诚、善良等等铭心刻骨的东西，都毫不虚怯地注入了“青春”并言其无悔，以此撑住自己不想在这多变之年里快速垮落下去的精神之躯。

最美好的都授予过去，最丑恶的都栽赃给现在，这是今天所有的理想主义者的共同战术、情感之激产生了《青春无悔》中最能撼动人心的歌：纪念诗人系列，《青春纪念》、《好风长吟》；校园才子气则促成了另外的歌：《B 小调雨后》，《模范情书》等。同时，它们也是真正的歌唱——一种用声音捕捉心动的艺术，你可以注意在感情处于难以控制的状态时，作曲和歌唱所特有的对歌曲节奏和旋律的自自然然的打破。

章　鹏：《走在瞬间》

上天赐给他作偶像的一切条件：漂亮的脸，

漂亮的歌喉，漂亮的气质，但章鹏却一点没有动用这些，而是走入内心，拿出一系列黯淡而内敛的曲子。这是值得赞美的，也是商业社会中的勇敢者所为。

因此我们完全听不到歌者在晚会、在电视首尾所经常表现的漂亮声音了，这些歌曲甚至没有高音部分，它与窦唯、张亚东的乐境一脉相通，也与《梦幻田园》的宁静相互映照，但它的出现却比《希莉娜依》和《梦幻田园》略早。

《计算机》和片尾的陕北民歌清唱，与整张唱片不协调，看来章鹏并不在乎这些明显的不谐和音，而只求把他感到的东西都唱出来，即使这些东西犯了制作的大忌。当然，这也从反面显示了作者才气的不足。

超　载：《超载》

充满了重金属的陈词滥调——从音乐语言到文学语言。超载代表了京城摇滚乐的主流——以叛逆、愤怒为旨趣的，深受西方影响的青年——在新时期到来之后的极度苦闷。苦闷的根源在于，随着经济时代的来临，这些乐队已找不到方向，找不到摇滚乐存在的依据。于是只能困兽一样无聊地抛洒更多的狂躁。专辑中一些歌曲，如《荒原困兽》只剩下生存竞争的生命形象，还是



有一定的现实批判性的，但是乐队的音乐太狭隘太贫乏了；更大的问题在于，重金属在塑造这样一类颓败、丑恶的形象时，往往并分不清楚自己是批判还是欣赏、是呐喊还是宣扬、是猛烈抨击还是洋洋自得，说到底，他们是乐于扮演恶魔的，并从扮演中获得了快意，此境与法国诗人波德莱尔《恶之花》的境界有极大的区别。

周　韧：《榨取》

事先听朋友说，《榨取》是美国西雅图乐队涅（Nirvana）和碎南瓜（Smashing Pumpkins）的混合体。此说大致不差。周韧和他的乐队，是西方摇滚乐的另一个中国翻版——脏式摇滚（Grunge）的一个代表。这一乐派的惯常特征：背景上浑然一体的吉他噪音，兼以重金属和民谣吉他；唱腔上取潜意识的低吟或朋克式的尖锐反讽。《榨取》是一张临摹的习作，出彩处在于唱腔上的小创意，糟糕处在于去掉器乐后，其音乐的贫乏到了惊人的程度；也就是说，如果扒掉那些拷贝自西方的器乐语汇，他们的音乐创作已所剩无几：没有一首歌曲是成功的，旋律既无美感亦无打击，没有表现力，没有创意，没有妙处。就歌曲创作的全部要素而言，他们最好的是歌词，其次是盒子内外的两种人声，稍稍可道的是

演奏的熟练。

《中国火Ⅱ》

《中国火Ⅱ》给我们一个信息，老的摇滚音乐如张楚、窦唯、王勇的音乐已经定型，新的摇滚音乐者在“竭力掩饰内部的空虚，勉强支撑疲劳的身体”。几乎每一个人都无法掩饰《中国火Ⅱ》给他的失望。相较于4年前的《中国火Ⅰ》，摇滚乐在中国已没有新鲜感、没有冲击力，更确切地说，它在近些年发展得极为缓慢，我们渴望听到新声音的企图已注定无法满足。这个状况跟中国走进世界、中国走进经济社会的大背景相关，两个走进的前一方面使中国摇滚在音乐上失去新意，完全沦为欧美潮流音乐的回声；后一方面使中国摇滚在歌词上失去主题，不知道该唱什么、该针对什么问题发言。《中国火Ⅱ》中最好的是张楚、窦唯、王勇；最次的是超载、殇、周韧、方科；处于中间的是地下婴孩、铁风筝、边缘。后者的作品虽然也被西式摇滚的陈辞滥调损害，如《都一样》、《这个夏天》，但幸运的是，这两首歌曲还没有把中国人的现实丢干净，还有那么一点针对性，虽然这些孩子已那么不像中国人，而更合乎民族差异趋于相同的地球村的村民。《三儿的问题》是民谣，它再次展示了民

谣作为一种外来形式与中国文艺传统和民族感情在血缘上的亲近。

高林生：《七情六欲》

这张专辑依稀能留下的是部分歌曲的配器，它给华语流行歌坛提供了精致、灵动的范本。总体而言，《七情六欲》只可为城市生活提供暂时的抒情，所作所歌，还算精心而已。值得提出的是，一些歌曲偶尔还能闪烁些许真实心灵的亮光，当然，这也是它之所以能提供暂时抒情的内在依据。

王子鸣：《为我归来吧》

代表了当今中国大陆流行音乐工业的水平。流行里也有歌，也有属于艺术的光亮，就像这首《为我归来吧》。专辑中的其他歌曲，可以略过不听。

方　远：《今夜你在哪里》

为什么要略过不听，这些歌曲不是很有几分动听吗？确实，它们还算精良，但养分太少，是大工业批量生产的产物。生也有涯，乐海无涯，我们应腾出生命去聆赏那些真实的大美。此专辑中，可参差挑出一听的是《南京路上》。

李　尤：《尘心》

文化工业的发展，使越来越多的制品具有精致、漂亮的质地。就像现在的大陆流行音乐，随便拿张唱片都是那么回事。好听，但是缺乏内容，城市人也多少习惯了，沉溺于此，越来越贫乏，越来越苍白无力。此碟即如是。篇头曲《寂寞女人》用阿拉伯音乐配器，有小新意，值得单独提出，因为——商业作品里也有艺术创新和发展的因素。

石云岚：《随风》

这张唱片是优质的，但跟众多流行唱片一样，是产品不是作品，是制作不是创作，有质量没有灵魂。沉湎于此，便是接受精神的腐蚀和堕落。编曲彭程，同时也是高林生、方远两碟的主要编曲人，其电脑编曲技艺，大致代表了当今大陆流行音乐工业的制造水准。由此碟，由《七情六欲》，高林生开始尝试成为歌曲的作者、歌手的制作人，从流行创作的角度看是称职的，甚至是优秀的，但距离真正的创作，路途还相当遥远，主要匮乏的是真心、诚实，生命体验、亲身的战栗、个人的历史感，这也是所有参与其中的流行制造者的共同病症。《陪你到老》的曲，《爱情花园》的配器，可单独挑出一听。

金得哲：《半梦》

《半梦》美中不足的地方，恰恰在于它太少自己的语言，太少创造性的语言。这并不是用一用马头琴用一用古老的埙就可以解决的。《半梦》说明，即便在创造这样一种东方的、宁静的艺术时，我们依然离自己的根太远了

《半梦》的整个概念建立在四首作品之上，没有这四首作品，这张专辑顶多是校园民谣的一种延伸，而以“半梦”命名的音乐内涵将不复存在。这四首作品，分别是《半梦》、《在那遥远的地方》及其这两首歌的器乐版。

而《半梦》一歌的地位尤其重要，可以说，整张作品的基调正是在这首歌的两个版本的基础上延伸、衍变、发展得来的。而《半梦》是什么呢，它是 1982 年和 1983 年影响了中国的朝阳电子乐队《玛丹那·莫汉那·木拉利·哈里伯尔》的改编曲。

当然，改编改变了原曲的印度宗教色彩，几乎已经是脱胎换骨了。但脱了胎的并非是本真的、源于本民族文化的冲动，而是引进了另一个外来语：新世纪音乐。这使《半梦》之于《玛丹那·莫汉那·木拉利·哈里伯尔》，发生了这样一种进步：它好听了、亮丽了、出脱了、新生了，也浮泛了、花哨了、空幻了、变味了。现代

人早已不会质朴，现代人只会精雕细刻的质朴；会所谓返朴归真，而不会原朴原真。这张专辑虽然宁静，但人并不是在自然里，他依然深深地被科技、电子、传媒、城市等包围着，制造宁静的同时，我们也被现代文明和信息时代再一次成功地制造了。

我们早已是同谋。《半梦》的出发点是“心动和真性情”，是“心中还装着一个民族”，但最终抵达的却是妥协。于是最后包裹着这“心”的，依然是最近几年最时新的时髦。再美好的愿望又能怎样呢？《半梦》探入的依然是时间最外的表层，并非民间的厚土，更不是历史的矿脉，可爱的可怜的“真性情”，也许陈哲们真的不愿意看到它们被化装被伪饰吧，但因为自身的贫血，终究还是事与愿违。

☆黄韵玲：《黄韵玲的黄韵玲》

流行音乐中的美文。黄韵玲的作品具有一种在黑暗中闪闪烁烁的气质，像朦朦胧胧的诗篇，像印象派的绘画。雾气中的光线，咖啡馆的低语，呢呢喃喃的内心，褪了色的回忆，它们从黄韵玲才气洋溢的键盘上倾泻下来，如隔烟夜谈，与听者之间总有若即若离的距离，淡漠之中却有暧昧的温情。



黄韵玲灵感的源泉，除了她的个人性情，其音乐蓝图主要来自一个美国的歌手——迈克尔·弗兰克斯(Michael Franks)，但是比他精致、繁丽。这种音乐更深的源流则发源于巴西：大约在20世纪50年代，巴西音乐与美国冷漠派爵士乐的相遇产生了一个崭新的音乐类型——芭莎诺娃(BassaNova)。

那种幽暗中闪亮的唱腔流淌着源自巴西的血统；幽暗中闪亮的器乐，则流淌着19世纪古典印象派的精髓。黄韵玲的音乐越到后期越成熟，本唱片是她1995年的作品。

篇首曲《小王子》巧妙而自然的四次转调，纯键盘的配器，最见黄韵玲的灵气。第9首《大雪》：诗人向阳的诗，温金龙的胡琴，和黄韵玲的曲、钢琴与低唱，堪称绝配。

辛晓琪：《爱上辛晓琪不只是我的错》

(滚石/1996)

最适合城市人正确地浪费活着的时间。

最能品尝到的是精致，精致是以技术支撑的现代工业社会最盛产的才华。

李寿全：《8又二分之一》(飞碟/1986)

《8又二分之一》也许可列为中国台湾历史

上最深沉的悲歌集之一。一种像是管风琴的持续的嗡鸣声和慢板布鲁斯吉他的悠然回荡载浮着一种伤逝的情怀，像阴影罩住了全篇每一个细节。李寿全凭这仅有的一张专辑，便奠定了他作为一个杰出歌手难以动摇的地位，虽然人们更多地是从制作人和歌曲作者的角度认识他。

这张概念性的作品集触及了中国台湾社会的黑暗面（《残缺的角落》），“问题少年”（《占领西门町》），对城市人人生道路的反省（《上班族的一日》），对人类未来的忧虑（《未来的未来》），但所有的悲恸和感叹最后都回到了对生命本身的感喟。李寿全不是向社会呐喊，而是感叹了人生无法逃避的悲凉的负面，同时在这种悲叹中完成对人生的赞美，迸发出一种对生命的无力自拔的灿烂深情。

陈　升：《恨情歌》(滚石/1995)

陈升对着世界陷入了沉默，这就是他的《蓝》，蓝色的《恨情歌》。面对越来越有把握的世界，他忽然发现自己什么都不懂了。内心无数个想法激烈交错，好像越来越清楚，却越来越说不出话来。《恨情歌》的主题很难表达，它既躁动又平静，既明确又矛盾重重，真实地暴露出陈升写歌时千言万语欲语还休的心态。虽心有不

甘却只好认命，这是《恨情歌》最终达到的新的平衡。所以，陈升的歌词写得越来越随意和漫不经心，却有一种巨大的悲寂藏在散乱而浅表的歌词后面。就像那首《凡人都寂寞》，唱的是情感的小话题，无意中却道出了借异性温暖来抵挡人生孤寂的虚妄和痛苦。

从结构而言，这部歌集有两个序。一个是外序（首篇：《恨情歌》）：矛盾重重地宣布与过去划清界线，说陈升讨厌情歌（虽然他是情歌圣手）；另一个是内序（次篇：《蛾》）：这是一个新的开始——虫已结了茧，虫从滔滔不绝进入了沉默。这个新陈升最后以同样黯然无语的《蓝》总结和结束——寂静而惊心，一首安魂曲。

像胡言又像禅语的《蓝》到底说了什么？它说了：忧郁宿命永远跟着人类，寻欢也罢，偷生也罢。于是对着这片蓝，你哭了起来。

这部歌集总共 11 首歌，至少 7 首歌都与生死有关。同时，它还是叙事和抒情的统一，多篇歌曲都似人物传记，是陈升个人生命的经历和触动。叙事歌曲不能通约的个人经验，有效地抗击了商业情歌的大众性、批量性和泛对象化。

从音乐形态而言，通篇歌曲可分为两个部分：低沉的民谣和被困的咆哮。前者是一把吉

他、一把贝司和一把口琴忧郁的小聚，是作品的主体；后者是四处冲撞、寻找出口、苦闷和愤怒的摇滚，是前者的补充。对于词、曲、唱多处的不工整，我以为是心情的自然的波荡，和感情的难以自抑的喷薄。也许正是这个原因，这 11 首歌，对我都产生了程度不同的触动。

罗大佑：《之乎者也》（滚石/1982）

由中国台湾流行音乐界人士共同评选出的“台湾流行音乐百佳专辑”，将该专辑列为第一名。称：“《之乎者也》在当时酿成一股风暴，带来了革命性的影响，至今余波未息。罗大佑扭转了许多人对国语歌曲的既定印象，在社会中引起了空前的注意和讨论。”

中国大陆大部分听众并无机会亲赏这张《之乎者也》原版，故有必要将原作曲目介绍一下。按原顺序依次是：《鹿港小镇》，《恋曲1980》，《童年》，《错误》，《摇篮曲》，《之乎者也》，《乡愁四韵》，《将进酒》，《光阴的故事》，《蒲公英》。《错误》和《乡愁四韵》分别是根据著名诗人郑愁予和余光中的同名诗作谱的曲，其他全部是罗大佑自己的词作。

承担了全部曲作的罗大佑，在编曲中选择了



一位日本的合作者——山崎稔。山崎稔写了前面四首和最后一首歌曲的编曲，罗大佑则亲自写了中间五首的编曲。令人惊奇的是，这两部分编曲并没有太大的反差，风格非常统一。只在《乡愁四韵》中，罗大佑写出了深远、空旷的中国文人气息，在全部编曲中极其突出。

整体而言，罗大佑的这首张唱片展示了他对民谣摇滚的深厚兴趣，这也是他全部器乐的主要风格。从歌曲而言，风格非常多样的这十首作品分别成为日后罗大佑一系列典型曲风的滥觞：《童年》——结合民间小调、儿歌的童谣体（可参照《台北市民》、《侏儒之歌》）；《乡愁四韵》——具有中国文人意趣和写意风格的雅歌体（可参照《吾乡印象》、《船歌》、《原乡》）；《之乎者也》——以写实、说唱艺术为核心的说唱体（可参照《现象：七十二变》、《大家免着惊》）；《光阴的故事》——以排句长句和小节连缀为特征的连绵体（可参照《追梦人》、《滚滚红尘》）；至于《摇篮曲》和《恋曲 1980》，可谓是罗大佑早期创作生涯的总结之作——一类是简单而清幽的校园体，一类是缠绵又绝情的罗氏情歌，二者有一大批“情歌罗大佑”可证。

名声甚大的《之乎者也》，今天不作解释也

许读不懂它的词了。除了用典（第一段），它涉及了大陆人不甚熟知的中国台湾地区80年代初的社会背景。简单地说，它一方面批判了专制的教育现状，一方面对当时的校园民歌进行了自嘲，同时对民众的麻木不仁和明哲保身进行了抨击。这首歌和《鹿港小镇》，作为专辑中惟一两首批判现实之作，却成就了罗大佑抗议歌手的美名；并且，由于当时整个台湾当局政治的森严，今天看来甚少的这一点声音，却给整个社会带来了震荡。

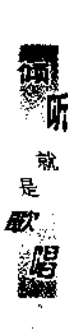
田　震：《田震》

以《野花》、《怕黑的女人》为代表的数首歌曲模仿说话，将旋律和节奏建立在语言之上，继承和发扬了中国说唱艺术的传统，这是《田震》最大的贡献。

眼镜蛇：《眼镜蛇》

论音乐性，论原创性，眼镜蛇都堪称国内一流的乐队。它融汇贯通西方音乐的多种形式，所欠缺的是歌曲的冲击力。

推荐曲：一、《梦想》。这首歌找到了中国人曾经有过的纯真。中间一段手风琴像从已逝的时代传来，有苏俄歌曲的遗韵。二、《自己的天



堂》。十年磨一剑，这话用在这首磨了4年的歌的器乐部分，不虚。

小　柯：《小柯》

小柯是一个才子、一个钢琴能手、一个好的配器师，一个严谨而聪慧的流行音乐家，但却远非一个称职的歌者。并不是说他嗓子不好，而是说他缺乏“激情把人撞出了声音”的那种才能。因此，对高明的听众而言，值得一听的是器乐而不是歌声，在钢琴间、键盘里，在歌声两边层层叠叠的器乐花边之中，他知道只能在那里才有大把大把亮丽悦耳的辞句。

小柯的爵士流行曲风，在中国是一个创造，属极稀有的品种。

希莉娜依：《希莉娜依》

《希莉娜依》的位置在哪儿？首先，它是严肃的创作，比这天王那巨星的许多东西要好。进一步说，它是严肃创作与商业规则苟合的结果，具有妥协性和不彻底性。

《希莉娜依》受苏格兰乐队双生鸟（Cocteau Twins）的影响而无力自拔。其吉他三重奏虽然新颖，却只掌握了双生鸟吉他技法的1/10左右，且更接近于双生鸟后期的流行风格。《雪》原样

套用了双生鸟的一段和声，这是严肃创作所不能容忍的。

这张唱片实际的主角是张亚东，这是一个与窦唯有类似趣味的音乐家。最近更与窦唯、双生鸟一起制作了王菲的《浮躁》，让我们更深地看到这之间的渊源。

总体而言，《希莉娜依》对开阔中国人的耳界是有益的。

△天　堂：《人之初》

一张摇滚八股的力作，所以堪称中国大陆一支有代表性的乐队。

三年前作《赵家老哥》时，天堂是一支朴实的有真情的乐队，但技术平平；到今天创作《慈悲》，天堂已进化为一个不知所云的乐队，技术精进了。

照这个趋势下去，我想，即使天堂的乐器演奏熟练得可以得奥运会冠军，也依然难以窥得摇滚的真谛。

△众艺人：《红星二号》

感动过我们和将要感动我们的歌曲集锦。需要排除在外的是陈辞滥调的群星合唱《孩子的天空》。值得留意的是：《爱已成歌》、《最后的

时刻》、《全曲终》、《孩子的天空》（童声版）等多首作品，有充满灵感和心动的编曲，出自一个共同的作者——小柯。

众艺人：《红星三号》

逐渐失去震撼力。这是近年来发生在中国摇滚乐身上的最大变化。它正在从过去激动人心的呐喊，变成现在暧昧不明的自语。这背后的一个变化是，新的投身于摇滚的人，正以60年代出生的一代，变为更年轻的70年代生人。

这张专辑10首作品中，能触动我们的几乎没有，我们几乎像接受流行乐那样接受摇滚乐的平淡无奇——熟口熟面，似曾相识，这已经不仅仅只是流行歌曲的特征。

许巍的《青鸟》和“天堂”的《湮》写了摇滚乐人无可奈何的堕落和幻灭感，真意拳拳却未必动人。《交通灯》（“眼镜蛇”）试图以黑色幽默的方式写出新旧之交的无奈，但明显的力不从心和辞不达意；同样辞不达意的是栉梓《摇滚犯的错误》，试图反思什么但所有的反思都落空了。《小芳》（“东方红”乐队）原本就是后知青一代对历史诚意无多的回报，现在被更年轻的一代不带一丝感情地唱着，别怪他们唱得像白开水，他们的目的就是让这首歌变得更没有意义。

《犯戒》（“冥界”）是死亡金属中国版，惟一值得说的是音块里面还有些细活儿，乐技可嘉。“城市”（《梦中天堂》）和“石头”乐队（《往日》）已十足就是我们身边的现代都市中的城市青年，他们的现状跟郑钧（《赤裸裸》）类似，无论痛苦还是快乐都不会出人意料，一如城市里千人一面的平庸生活。倒是来自新疆的艾斯卡尔（《变法》），用一种乐天派和知天认命的大实话，让我们感到了诗意和真情。

而从音乐上说，这些作品小有新意、新意不大或者毫无新意。

☆产品 ✧优秀产品 ❀作品 ✦优秀作品

❀里奇·李·琼斯：《海盗》（华纳/1981）

Rickie Lee Jones: Pirates(Warner/1981)

爵士器乐打扮民谣的歌唱。里奇·李·琼斯自由自在的自然唱吟，曾经深深地感染了中国的





艾敬。确实，她们堪称同调。这张专辑引进了形形色色的吹奏乐，引进了管弦乐队，引进了合成器和吉他、号管名手，配到一起是一种清澈温凉的情境，音响效果极佳。

尼克·凯夫和坏种子乐队：《亨利的梦》

（弱音器/1992）

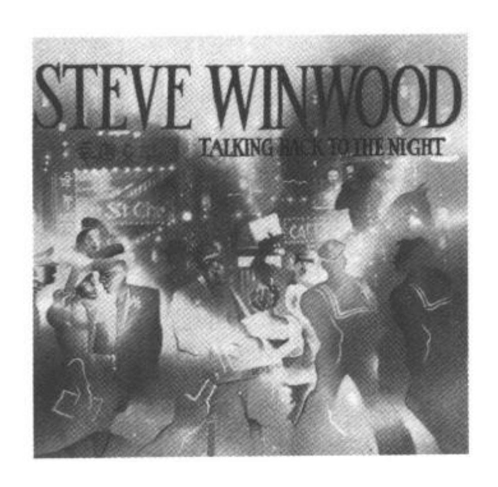
Nick Cave & The Bad Seeds: Henry's Dream (Mute/1992)

喜欢离开“生日聚会”的尼克·凯夫，这个时候他不是那么狂躁了。生日聚会(The Birthday Party)和坏种子都是澳大利亚的后朋克乐队，人员构成也基本相同，但音乐风格却没有太多相同之处。变成坏种子之后，凯夫的声音更暧昧了，乐队汲取了更多圣歌的因素；噪音吉他退居二线，键盘风琴站上前台。这是一些死亡小调，它们真黑暗，它们真阴沉，它们真动荡，它们真热烈。像鲁迅的描写和感叹：呵，火的冰！

史蒂夫·温伍德：《反驳夜晚》（岛屿/1982）

Steve Winwood: Talking Back To The Night (Island/1982)

温伍德把最美好的时光都留在了六七十年代。摇滚乐所写下的最激动人心的几页上，肯定



少不了他和交通乐队的大名。我甚至认为，就音乐性而言，交通其实超过了很多更负盛名的人物。在“音乐奇才”已经被用滥的今天，没有几个人比温伍德更担得起这个美名。但过了70年代最后几个年头之后，温伍德除了音乐上的技艺之外便没剩下什么了，这时他更热衷于一些爽劲的劲曲。不过温伍德倒不是一个被商业吞噬的人物，只能说他心态变了，他的灵魂已没有多少风景。

加里·戴维斯牧师和平克·安德森：

《福音，布鲁斯和街头歌曲》

（河岸/1950，1956）

Rev. Gary Davis And Pink Anderson: 《Gospel,

Blues And Street Songs》（Riverside/1950, 1956）

美国民间黑人音乐的早期瑰宝。我们永远惊异于早期录音天然的美，虽然有唱针的沙沙声，但更重要的是那种什么也挡不住的真实、朴素、自然、心动。听一听吧，什么才叫真正的歌唱。我有时觉得，最好的录音，并不存在于高科技的现代数码的精雕细刻之中，而恰恰属于这类朴拙的原始录音，比较起来，前者总像是在一些虚拟空间里录成的。



电光乐团：《发现》

（哥伦比亚/1979）

Electric Light Orchestra: 《Discovery》（CBS/1979）

艺术摇滚作品。大量使用了管弦，却没有风雅和贵族之气；大量启用电子乐，却没有现代或超现实之感。电光乐团缔造了一种古朴的浪漫，仿佛盛装的中世纪民间表演，绚烂、好看、酣畅、美妙。



苏凯、沃勃、里勃泽特：《循环》

（匙/1981，1982）

Czukay, Wobble, Liebezeit: 《Full Circle》（Spoon/1981，1982）

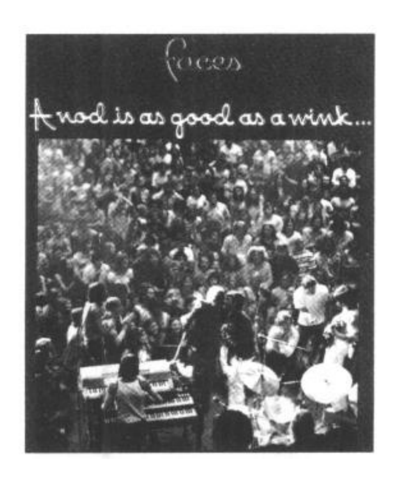


电子先锋乐。霍尔加·苏凯是德国著名先锋乐团“罐头”（Can）的主要人物。这张唱片创造了新鲜的音乐语言，但并不晦涩，听起来非常舒畅。绵里藏针，冷中带暖。

面孔乐队：《对一匹瞎马而言，点头与眨眼同样有效》

（华纳/1971）

Faces：《A Nod Is As Good As A Wink…To A Blind Horse》（Warner/1971）



面孔是以明星洛德·斯图尔特（Rod Stewart）领军的英国乐队。洛德的公鸭嗓任何时候都是那样喑哑而热烈。这张作品不如洛德70年代单飞后的一系列个人作品。

☆弗罗娜·泼里姆：《蝴蝶梦》

（里程碑/1973）

Flora Purim: Butterfly Dream (Milestone/1973)

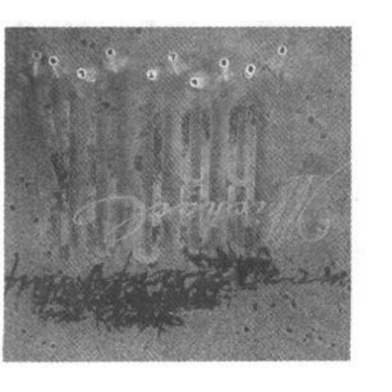


被称为巴西爵士乐界女皇的这位歌手，与一帮美国爵士乐的著名人物携手推出了这张专辑。弗罗娜的声音高亢，同时带着巴西声乐所特有的幽暗和冷色调，曾被视为20世纪70年代最令人激动的声音之一。她高度的控制能力，使她的嗓音像一架高度精密的乐器一样。此专辑可视为芭莎诺娃(bassa nova，美国冷派爵士乐与巴西桑巴乐相融合的一种形式)的代表作品之一。

☆迈克尔·布鲁克：《钴蓝》

（4AD/1992）

Michael Brook: Cobalt Blue(4AD/1992)



由于迈克尔·布鲁克这样的音乐家存在，一些传统的乐器比如吉他，变得让我们再也不敢辨认了。他将乐器接上计算机，使之变得千奇百怪，

由此创造了一个虚拟的、超现实的世界。布鲁克是英国极微主义音乐的通俗派大师，他的作品以电子音效制造空间的感觉。《钴蓝》是他的代表作。

☆吉米·克里夫：《特殊》

（哥伦比亚/1982）

Jimmy Cliff: Special(CBS/1982)

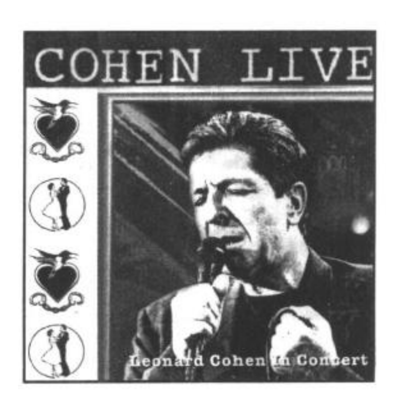


《特殊》是一张雷吉乐作品。论到好听，克里夫比他的牙买加同胞鲍勃·马里更甚；但论到内容，就没有马里那么有冲击力了。从音乐上来说，雷吉乐打开了贝司和鼓的世界，关于这一部分的精彩语言，这张专辑为我们展示了很多。这也是吉米·克里夫不输于鲍勃·马里的地方。

☆伦纳德·科恩：《科恩演唱会》

（索尼/1994）

Leonard Cohen: Cohen Live(Sony/1994)



伦纳德·科恩（1934－），加拿大艺术家，初以文学闻名。从20世纪

60年代中期始，发表了不多几张，但张张都是高水平的唱片。20世纪80年代之前，科恩写下一系列不俗的情歌，好似两性关系的述说里隐含着非常难于把握的内容，简单地说，它们是性和精神的双重渴望，伴随着不动声色的绝望和冷冰冰的黑色幽默。

中国人熟悉科恩是从他制作的詹尼弗·华纳（Jennifer Warners）《著名的蓝雨衣》，良好的录音和动听的女声，使这张唱片被音响发烧友捧上了天。正是从这张唱片开始，伦纳德·科恩开始了他的转变，歌曲脱离民谣摇滚，而展现出十分美艳的音响特征，钢琴、提琴、背景女声的精美无比的织体下，科恩疲倦的孤独的声音变得更加低沉、黑暗和苍老，充满了低频的嗡嗡地震动。科恩的后期之作录音效果都非常好，以至经常会在音响发烧片的排行榜中看到它们。

对发烧友来说，找到科恩或许会是一种无所适从的经验：一者，这些唱片很不好找；二者，唱片中的歌喉并不好听，一点也不同于他们听惯的各种“靓声”。他们或许将困惑于一个最基本的问题：这是什么？以我的感觉：这是一种凄美的经验，一种阅尽沧桑的凄美的经验。这张演唱会的录音之好，简直不像是现场，而像是在录音室里做就。它们录取于1988年和1993年的两场

演唱会，包括科恩从1967年－1988年的13首名作。

娄·里德：《魔法与失败》

（创始者/1992）

Lou Reed: Magic And Loss(Sire/1992)

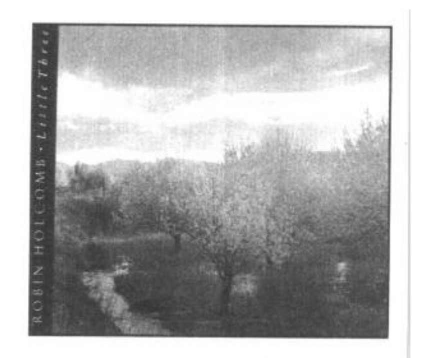


两位好友的接连去世，促成了这张唱片的诞生，它使娄·里德，这位灰色的诗人歌手长久地思考生与死的问题。这里的大部分歌曲都是对亡友患病期间的追忆，所有诗歌在念诵的调子下被升华为歌唱。初听之下近似草稿，但很快你就会被这种真正的艺术创造和自然流露的深情俘获，并进一步发现简单的声音里多样的美。

罗宾·霍尔柯姆：《小三》

（厄勒克特拉/1995）

Robin Holcomb: Little Three (Elektra/1995)



罗宾·霍尔柯姆，美国钢琴家、实验音乐家、歌手和歌曲作家，作品中如梦般的情绪，通常由奇怪的小调

和弦/零碎的钢琴/遥远稀疏的打击乐构成。她的歌唱颇有性格，文字因自由联想而经常不知所云，音乐好像极微音乐、新世纪音乐，或者，一种极其松散的爵士乐，但终究又似是而非；同时它们有时也显露出一些传统的立足点，如原声吉他、民间瓶罐乐队等。

谢　军：《想像你，想像我》

(北京鸟人/ 1997)

借用了摇滚乐的形式，但是是流行歌曲。配器上常有崔健器乐的特征，但是不承担社会的重量，不触发中国人当下生存的普遍现实。它体现了更年轻一代从音乐上接受和继承中国摇滚乐的现实，他们不把握、也无力把握社会的大现实，包围他们的就是这样一些无足轻重的日常生活和拈不上筷子的私人感怀。

这类音乐属于流行歌曲中有创造、有音乐、有人味的一块，比那些娱乐明星的东西好些。谢军自己包办了词曲、编曲、主唱、箱琴演奏、和声编写、SOLO 编写、封面设计；自任制作人；并参与了吉他演奏、混音，但音乐的个人色彩远没他的任职多。

※I★M：《浪漫的摇滚乐队》

（青山、云南音像／1996）

歌如其名，歌和音乐都好听，并有一定内涵，即使唱那4/10情歌时。音乐的主体以民谣摇滚为主。可能它并不能满足你对中国摇滚的期待，却依然不失为一张诚实的专辑，音乐和制作也基本到位。

※鲍勃·迪伦：《路上的血迹》

（羊角／1974）

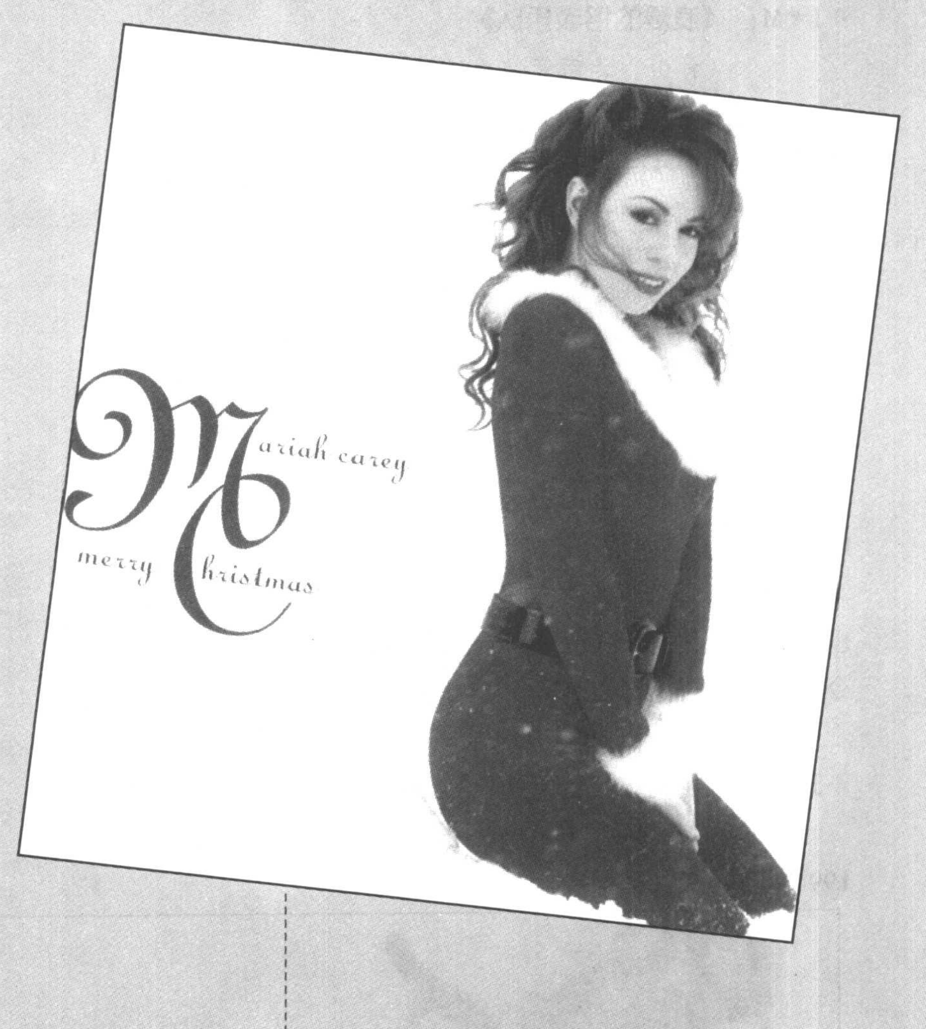
Bob Dylan:《Blood On The Tracks》（Rams Horn／1974）

迪伦最强烈的一张专辑。他在平静叙述中谁也预料不到的激情爆发像骤然而起的飓风一样，令人惊悸和震撼。

※玛丽亚·凯莉：《圣诞快乐》（索尼／1994）

Mariah Carey:《Merry Christmas》（Sony／1994）





玛丽亚·凯莉：《圣诞快乐》

灵歌。世界巨星的贺岁歌。

凯莉的声音太炫耀，太艳丽。当然，也许你要的正是这。用产品的观点看，这张唱片属于那种质量最优秀的。用艺术的观点看，不值多提，可道的主要是精美。

建议：如果你喜欢灵歌，请听一些民间老黑人二十世纪五六十年代的唱片。

迈克尔·鲍顿：《永恒》（索尼/1992）



MichaelBolton:《Timeless》(Sony/1992)

典型金属摇滚的嗓子，唱的却是灵歌。

这张唱片翻唱了摇滚乐、流行曲、黑人音乐、百老汇歌舞剧共10首老歌，处理上有自己的创新，但多首歌曲用力过猛。

恩雅：《树的回忆》（华纳/1996）

Enya:《TheMemoryOfTrees》(Wea)

"此曲只应天上有，人间能得几回闻。"当代的文化工业就有这个功

夫，将最美好的东西化为最腻人的甜食。让你吃得再不想吃，最后，那些你曾经最珍爱的东西，又最无情地被你抛弃。

一张《恩雅》(1986)，是其后所有恩雅作品的模版。

如果你还没听过恩雅，赶快听；如果你已经听过恩雅，可以不买她的新作，请把钱省给爱尔兰更不知名的更广大的艺术家，同是凯尔特音乐，你会发现那里面兴许有更多的新意。

众艺人：《1996 格莱美的喝彩》
(宝丽金/1997)

想一想张楚在《苍蝇》中的自况，是不是觉得你与苍蝇也有几分相像？“腐朽的很容易消化掉，新鲜的又没什么味道。最讨厌的东西是我最高级的营养，最漂亮的衣裳是我最俗气的翅膀。”

格莱美是音乐界的奥斯卡，收录在此的歌都入围了。

格莱美奖像足了一个中年中产阶级，他很中庸，如李宗盛唱词——“不高不低，不好不坏”。

众艺人：《女性与感性》(索尼/1997)

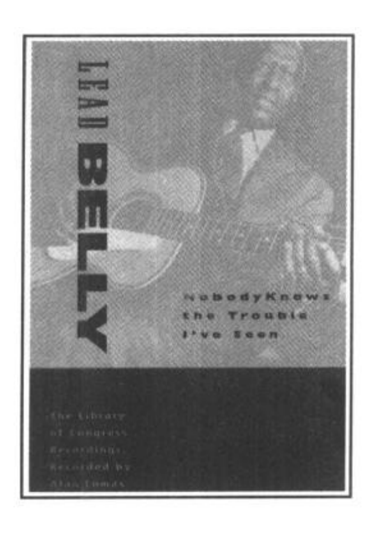
媚死人的情歌集锦。如果你要求的仅仅是好

听，这张唱片正是为你作的。

☆铅肚：《没人知道我受过的苦》

（垒球/1994）

Lead Belly:《Nobody Knows The Trouble I've Seen》（Rounder/1994）



译名“铅肚”的黑人民歌手莱德贝特，如果今天还活着，该有109岁了。这张歌集是民歌学者卢马克斯于1939年－1943年所作的乡间采风式录音。当年，为了给美国国会图书馆留下珍贵的民歌史料，卢马克斯遍寻各地民间艺人，铅肚是他在监狱找到的。

没有制作，没有编配；有时是清唱，有时是弹唱；所有的乐器，不过是铅肚手中那一把心情荡漾的12弦吉他，而录音仅仅是为了记录。但就凭这样的录音，铅肚终被认定为20世纪最重要的艺术家。虽然噪声大得像下大雨，这些作品依然成为录音史上最伟大的唱片之一。它再次告诉我们，作品的优劣，重要的在于艺术本身，录音效果倒在次要。

消除：《阿巴风格》

（弱音器/1992）

Erasue: 《Abba－esque》（Mute/1992）

美国电子乐队“消除”翻唱瑞典乐队“阿巴”的作品，只有四首歌，但值。阿巴有流畅至极的旋律，消除有流畅至极的节奏，二者合到一起，就成了这张科技化的“阿巴之声”，它是跳舞的佳品。

马赛拉·戴特罗特：《宝石》

（伦敦/1994）

Marcella Detroit: 《Jewel》（London/1994）



戴特罗特是名噪一时的英国演唱组“莎士比亚姐妹”的领头雁。这张作品与莎士比亚姐妹相差不远——珠玉滚落的配器，带点灵歌腔的演唱，戴特罗特一手揽下了词、曲、唱、吉他、键盘和合成器。也许恰恰是这类创作型的欧洲舞曲乐队，才最好地继承了从古典到流行等各类音乐的丽辞

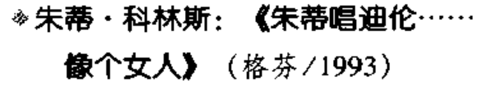
亮句，以开放的态度来创造美。不足的是这美经常显得浮泛。



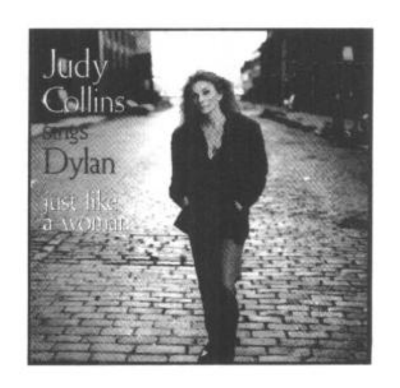
现代爵士四重奏与斯文格尔歌唱组：《处所》（宝丽金/1996）

The Modern Jazz Quartet & The Swingle Singers:《Place Vendome》（Polygram/1966）

斯文格尔歌唱组曾与古典领域著名的先锋音乐家贝里奥合作，这是一个以爵士乐形式演唱巴罗克器乐的法国声乐小组；而现代爵士四重奏则是一个将爵士乐演奏靠近了古典音乐的美国乐队，二者的聚合发现了一个新事物：一个爵士化的巴赫——仙妙的人声，乐器般的人声，与丁丁当当键盘的多重对位。



朱蒂·科林斯：《朱蒂唱迪伦……像个女人》（格芬/1993）



Judy Collins:《Judy Sings Dylan...Just Like A Woman》（Geffen/1993）

老牌的民谣金嗓子，唱老牌的民



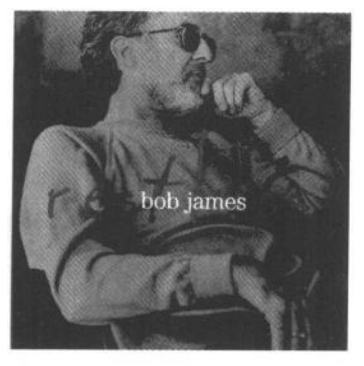
谣领袖的作品，结果却是两败俱伤：既失去了迪伦的深刻，也失去了朱蒂的美丽。当然，如果你对这两个人物的过去一无所知，这依然会是一张极其美丽的歌曲集。

鲍勃·詹姆斯：《不停息》

（华纳/1994）

Bob James:《Restless》（Warner/1994）

鲍勃·詹姆斯是当代最出名的爵士键盘演奏家。此碟发烧，上榜，悦耳，亮丽，明星荟萃，同时缺乏情感和灵魂的深度。



***双生鸟：《双晶光》**（国会/1995）

Cocteau Twins:《Twinlights》（Capitol/1995）

虽然只是 14 分钟的一张 EP，却比一大堆长篇大作都更有内容。美若天人的女声，精雅放光的器乐——这支来自苏格兰的三人乐队，把他们首创的静态噪音唯美艺术发展到极致，竟极似一种古典小品，但二者的语法

迥然不同。

席玛诺夫斯基:《小提琴与钢琴作品》

（百代/1982）

Szymanowski: 《Werke Fur Violine Und Klavier》（EMI/1982）





在古典音乐领域，本世纪音乐家的探索性作品市面上一向少见。

席玛诺夫斯基，波兰现代音乐之父。这张唱片包括他享有盛誉的代表作《神话》，以及《浪漫曲》、《帕格尼尼随想曲》和《塔兰泰拉夜曲》，非常珍贵。

在这里你可以听到半音体系、微分音、多调性、东方装饰风格，总体而言是一张无调性作品。它们在旋律上奇异地发展，没有一点你熟悉的印象，原因在于它是不围绕主音和和弦的。但这些奇陌的旋律依然激起了凄艳的意象，似乎证明了乐器音色对音乐的至关重要的决定性作用。

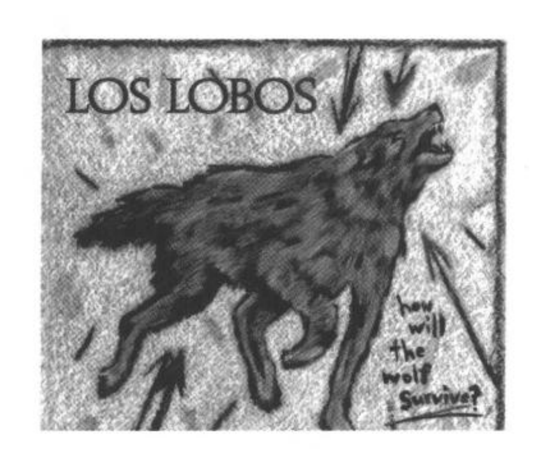
演奏者贝罗夫（Beroff, 钢琴）和荷尔斯切（Hoelscher, 小提琴），都是名家。

☆狼：《狼如何能够幸存？》

（砍杀/1984）

Los Lobos:《How Will The Wolf Survive?》(Slash/1984)

洛杉矶乐队“狼”（Los Lobos是西班牙语）备受瞩目的第一张专辑，最显耀之处是它的得克萨斯—墨西哥风格，同时糅合了布鲁斯和乡村乐，用乐队颇富特色的手风琴等表现。



悲观论者正在腐朽

这是一个实利的年代，连叹息都散发着浓浓的金钱的霉味。1996年，流行音乐就是在这种浓浓的金钱的霉味和叹息声中度过的。

这一年，乐评界有一个普遍的声音：歌坛陷入低潮，整个流行音乐创作十分的不景气。这个判断产生的依据在于：没有畅销的专辑，没有轰动的歌曲，没有买账的听众，没有走红的歌星。总之，几十张专辑都像丢进了水里，市场疲软、公司凋零，大势已去，无人喝彩。

但就在这种貌似充满危机感的叹息中，艺术的评判法则却被轻而易举地抹杀了。歌坛的低潮实际上是公司的低潮，深深的叹息全都来自同一个方向，凝炼成一句话其实就是：没有赚到钱啊！所以，关于低潮的判断，和音乐的创作毫无关系。

1996年在前进。它变得前所未有的平和（虽然有些低哑），前所未有的丰富多彩（虽然没谁能扼住时代的咽喉），也前所未有的耐人寻味（虽然显得模模糊糊）。很多新的品种出现了，甚至不能叫品种，只能叫不一样的作品，不会成潮流也一时并不见得会有胞兄胞弟。围绕同一件作品，零星的有见解的评论不是一边倒而是呈现相互矛盾各执一词的迹象。这也是前所未有的情况。总之，我们很难三言两语地概括它们了。

一个多样化的众语喧哗的时代正在靠近我们。

那么这一年究竟出现了什么？

——出现了麦田的理想。麦田宣称：每一张烙有葵花标记的麦田音乐专辑都是来自心灵的作品。麦田音乐永远只有一种——良心音乐：真心面对音乐，诚实面对自己，无愧于每一位麦田歌者的良心。与以往歌坛每一次的标榜都不同，麦田并不标榜某一种音乐形式，而是标榜——真心。于是出现了《高晓松作品集》，出现了尹吾，出现了朴树。在真心的作用下，中国现代诗的杰作开始被谱成歌曲（请听尹吾的作品），乐器开始从伴奏变成一种心灵的暗示（请听尹吾和朴树的单曲），主流音乐（暂且延用这个愚蠢的说法吧）在可听可赏之外，还可以感动、可以探

究、可以思索。麦田值得期许的未来，需要警惕的是一种神话：真心不是靠真诚的态度就能保证的，可能更需要的是一种自我的心灵诘问。没有思想的支撑，真心也许将变成孩童的天真——纯洁，但是并无重量。

——出现了CZ的思索：不要黄袍马褂，也不要照搬西方。在这个思索下，却出现了“中国的世界音乐”这不是虚弱，就是糊涂，抑或是一种欺世造势。这使CZ音乐半遮半露地继续被困在噱头和潮流里。虚弱在《梦幻田园》中表现出来：它证明即便在创造一种东方的宁静时，我们依然离自己的根太远了。那几声埙、几声马头琴出现的时候，出现了光芒、出现了可贵，但是太少了，比侯牧人的《我爱你中国》要少。它“没有采用流行乐惯用的手法”（其实还是采用了，比如民谣），但是却采用了新世纪音乐惯用的手法。“与世界对话”的态度，其实并不是真正的艺术家的态度，相反透出谋略家的势利。如果“创造中国新音乐”的目标是真诚的，那么CZ前面的路还很长很长。

——出现了王勇的《往生》。在王勇的世界里，寻根和求变、中国和世界开始安然共处。管弦和法器、佛教和俗世、藏民歌和汉民乐、法国号和中国笛、金属吉他和古筝三弦、颂经偈语和

黑人说唱、当代世界的电子和传统世界的音调，王勇通过这些驳杂的、有时是相互对立相互共存的东西，试图整合出他自己感受到的一个完整的现实世界。除了具有和CZ同样的危险，太多的杂念和太重的承载几乎把王勇的大厦压塌了，他以当今流行音乐界最复杂的智慧和最高难度的技术，一脚踏进了世界化的陷阱。

——出现了王磊的《夜》。《夜》的价值在于作者的真生命。他用自己生命的悸动谱就了这张专辑。生命中的孤寂，生命中的呻吟，生命中的激荡当然也包括生命中的粗鄙。王磊没有掩饰自己，也没有刻意营造自己，在无知无觉中昭示了“个人音乐”的意义。由此，西式器乐有了血肉，中式的古老重新焕发了生命。王磊并不一定主张中国民族音乐的现代化，但自自然然就民族现代化了，因为民族现代化就是他自己，他要追求他自身的真实就必须得这样。这是一张至“真”的专辑，但不“善”、欠“美”——这也是民间音乐常有的缺憾——艺术境界突出，精神境界有时不高。

——出现了尹吾《出门》。《出门》的作曲是一个奇迹，它用几乎不可能的形式谱曲了卡夫卡的一篇绝妙散文，将音乐建立在汉语言的读音之上，恢复了中国古老的诵读吟唱艺术的生命；

是继李宗盛、崔健、张楚、何勇之后，中国现代说唱艺术的又一次重要深化。

——出现了骅梓的《不要匆忙》。半张好歌半张劣作，用纯电子的配器，编织一种俯首低回的心境。“永远经历朝代”，这是骅梓的时代观，幽迷感伤甚至有一种深深的悲剧感。骅梓在时代的背面编织时代，像古代的诗人那样将感时伤世的情绪化成对整个生命的悲悼，让我们深陷，让我们绮靡和悲哀。

——出现了艾斯卡尔的《灰狼》。浓郁的新疆民族气息，从骨子里流出来的奔放、欢乐、兴奋和热烈，在艾斯卡尔的摇滚乐中，流淌着从民族血脉中流传下来的中亚人的舞蹈和歌唱。中国多民族的声音，第一次以本真的、现代的冲动，出现在流行音乐之中。

——出现了《花开不败》，“在新与旧的夹缝中”，“以平和的心态面对周围那些过于匆忙的改变”。新鲜的呢喃，不是甜腻的呢喃，而是黯淡又似无谓的呢喃。

——出现了甄凌，天然的歌手，高天流云、辽远悠扬的歌唱，但是歌曲的创作却跟不上歌手的声音，由此显示了流行创作固有的平庸和劣根性。

——出现了去年中国首届不插电音乐会的现

场版，撇开旗号、录音等问题不论，里面有可贵的对中国民间器乐现代化的尝试。

——出现了周韧《榨取》，脏式摇滚的中国版。

——出现了《眼镜蛇》，很现实的梦幻感、融入了后朋克、疯克和电子节拍。

——出现了精致的流行主义：摇滚变成“流行的摇滚”（代表：零点《别误会》，黑豹《无是无非》）；既要另类还要流行合成“另类流行”（代表：《另类流行》）；流行自身开始讲点小创意——比如歌手自己写歌（代表：罗中旭《星光灿烂》），比如全用真乐器（代表：李晓东《真心英雄》），比如配器上也讲一些原创（代表：高林生《七情六欲》）。总体来说，它们为大众的娱乐提供了进步，试图让濒临死亡的音乐工业流水线获得一丝生气，但依然缺少灵魂缺少生命缺少生活缺少感动。这是艺术的死胡同，虽然它能通向圆熟和精致。

——这都是和以往不一样的，也与本年度众多作品相互区别。内在的区别在于，各创作者之内趋力、现实判断和创作动机之间的差异正越拉越远，我们正走向一个多元社会。

——时代在进步，流行音乐也在进步。寻找已经开始。看得出来，每个人寻找的有可能是他

自己。没有先知，没有启示，没有外在的压迫，没有统一的塑造（世界化和商业潮流？），一点点地，跟着近乎一片空白的自己的知觉试步，精神的重建，便在这一点也不醒神的挪动中发生了。

附录1

关于李皖

胡　牧

我在复旦大学读书期间的最大一个遗憾，就是竟从没有意识到李皖的价值，尽管我们在同一寝室里同一屋顶下一起度过了差不多四年的时光。

确实，即使在毕业多年以后，我依然不能明白：为什么李皖一方面是一个成功的报纸主编，一方面同时又能够“听者有心”。在中国，一代一代人之间一直延续着一个神话，人们倾向于认为这两者是相互冲突的，而后一个方面更重要。这个神话极易被人误解并非常危险，因为它常常会作为一个合理的借口，来逃避社会的责任。

我也曾长期地陷入这个误区，当我终于明白这两个方面同等重要，是一个人毕其一生必须完成的两项任务，已经是我告别复旦九年以后的事了。我突然地明白我的聪明只是聪明而已，而李

皖的聪明叫做睿智。但如果只是这点区别，我依然不会那么地钦佩李皖。真真切切地，李皖有一种特殊的才能，一种能感知所有美好事物的才能，并能巧妙地、清晰地将它们表达出来。有时我真的嫉妒李皖，他像是能直觉地抵制诱惑，保持心灵的纯净；虽然我知道，并没有人真的能做到这点。但至少，李皖与大多数人不同，他确实是一位温和、谦逊、从不伪善的人。

我最近读了他的《五月的鲜花》，仍能强烈地感到一片纯洁和透明的情怀。其强大的主脉源自他的美德和善良，我深信它们必是以上事物的馈赠。

其实我这么久地不懂李皖并不奇怪，因为我们在境界上不是同一个层次。在今天这个物质至上的社会，李皖的人格和善良显得尤其独特和可敬。谦卑、感恩、永远寻找，永远带着爱心和责任寻求与心灵的碰撞，从李皖那里，你可以获得一种似水但是却绝对不会平淡的友谊。

（注：原文为英文）

附录2

深更半夜读李皖

水 工

作为一个音乐的倾听者，我是很喜欢去读读音乐评论的。可惜，时下的乐评要么太不深刻，往往都还过多地停在对艺术认同的低层次，远远未能进入对艺术的批评；要么就是南方花花绿绿的报纸上那些花花绿绿的乐评，“发烧”一样，很少去真正评论乐手诠释乐曲，往往仅凭个人好恶甚至功利目的做绝对化的判断。所以，从某种程度上说来，这些文字污染了评论也腐蚀了音乐。在大多数的时候，乐评使人反胃。

然而却有例外。在我经年的阅读中，两年多前我发现了李皖。那一次深更半夜的阅读我永生难忘：万籁俱静，随手翻看新买的《读书》，竟在这本著名的思想评论刊物上发现有个“听者有心”的乐评专栏（而《读书》似乎不太倾向设专栏的）。一口气读完专栏里那篇《在商业的齿轮

里》，如听天籁。经典若此，无怪乎它应该登上《读书》这样的大雅之堂，它让我第一次真正为乐评而怦然心动。

文章似乎是“为时而作”，剖析了在商业齿轮挤压下的流行音乐，从香港、台湾漫说到中国大陆。它先谈李宗盛，“从某种角度观察，商业和艺术似乎确可调和”；继说张洪量，“人在江湖，身不由己”，“展示的是艺术在流行规则中的曲折婉转”，但其价值却“并不在作品流行部分中的商业元素，而在于他的复调，在于他的唱片主题”；又谈郑智化，“商业上的急功近利使他在作品深度上再下一个台阶，一张《星星点灯》，再次把郑智化打进肤浅迎合的“商业陷阱”；谈到移居香港创办“音乐工厂”的罗大佑，推出《首都》，“但赞叹之余，为什么觉得它急于表达，缺乏诚意？为什么觉得这是一种创造出来的深刻”；又谈到爱尔兰的恩雅，“依然脱俗的恩雅，还是那股非商业的清流吗？”——解剖后，李皖说：“反大众也能成为征服大众的手段，脱俗也能成为媚俗的假面。”在商业的齿轮里，“流行音乐也需要寂寞，需要在寂寞中接近音乐的高贵气质”。并且发问：“流行音乐能回到写书的心态上吗？现在写书的心态能回到工业社会以前的写书心态上吗？”体现了一份冷静

的睿智。

就这样一篇几千字的文章，李皖让我可能还有更多的人们为之折服。在随后的日子里，在《读书》杂志，又在另一本厚实的文化评论刊物《东方》，我又一次次地领略了李皖作为一个乐评人难得的翩翩风采。这的确是另一种意义上的乐评，是一种更接近于艺术本质的乐评，是乐评中的黄钟大吕，是大陆乐评的经典和极致!

梳理一番李皖的文字，可圈可点者可谓多矣。我觉得，首先，它们就是一篇篇文采斐然的音乐笔记。别致如诗的标题，比如《比北方更北》，一开始就让人欲罢不能；而散文笔法的行文，则如行云流水；语言又如织锦般铺洒开来，有一种小提琴歌唱般的风格。比如，你还见过如此曼妙的语言作开头的乐评吗（评述北极圈内的萨米族歌手波音·坡森）？“比北方更北的地方是一片高原雪地。下面是白茫茫的雪，上面是黑漆漆的夜，或者是好多天都落不下去的白亮亮的太阳；中间走着渺小的、卑贱的、坚强的人类。”

李皖的乐评又见解独到，妙语如珠，或发“人人心中所有，个个笔下所无”——说追星族，“听的是脸蛋儿和伪造的传奇”；说发烧友，“唱片可以不叫唱片，更好的一个叫法是——软件”；说口琴，“过去常常迷惑于口琴这

种乐器，它总能带给我一些关于旧日子的回忆，它是感伤的，又是孤寂的；是民间的又是青春的”；说埙，“埙的声音和远古太初的那种联系，那是古人所面对的天地图景”；说CD，“一个时代的产物对那个时代的精确指证永远值得我们惊奇，数码录制的CD，虽然使声音无比清晰，却无可奈何失去了塑胶唱片那种人性的温暖”；说雅俗，“假如德国朋友送我们一套贝多芬，我们难道拿着《爱上一个不回家的人》回赠他们吗”；说对流行音乐的责难，“唐诗宋词是中国艺术史上的一座高峰，但如果今天有这么一个反感现代诗的大喉咙吵着要振兴它们，你觉得可不可笑”；说大陆校园民谣，“最好的一些歌产生于一只脚踏进成人世界对青春的回头一望”。诸如此类，不胜枚举。

李皖的乐评，更表现出他对流行音乐的熟稔（有时想，他是《长江日报》的一位编辑，何来此功？）。他似乎听过无数的碟子，似乎刻意地研究过流行音乐史，所以往往视野开阔，纵横对比，娓娓道来。从伍迪·格思里、鲍比·文顿到张楚，从爵士乐、乡村摇滚到校园民谣，从CD、电子合成器、音乐制作的技法到木吉他，几乎无所不涉，让人不得不惊叹他在流行乐方面的素养。

所以，读这样的文字，就像听一阕曼妙的歌吟，又如听智者的呢喃。为了阅读的投入，我总在深更半夜去再三玩味的。否则，就坏了聆听的氛围了，毕竟，似乎“此曲只应天上有”。

但也许高处不胜寒，李皖往往将过多目光投向了欧美那些一流的音乐，而对本土的原创音乐关怀得不够；另外，他似乎从来没有整篇地单纯评述过一位歌手或一首乐曲，缺乏点上的冲击力。这是我阅读李皖留下的遗憾。

行文至此，电视里正响起动人的《珠穆朗玛》。在我看来，这似乎是1996年中国大陆最成功的原创音乐，也是彭丽媛惟一却真正感人的一次歌唱。是什么感动了我？喜马拉雅情调？旋律或者配器？彭丽媛富有穿透力的声线？我说不清，真盼望能看到李皖对此的评点。

附录3

李皖之可贵

张守卫

李皖之可贵，有好多方面。

一、他以好多现实生命内容的失去为代价，努力成为庸俗经济社会中的“珍稀动物”，自觉追求精神生活（歌唱，真正的歌唱，无疑是所有精神生活中最纯洁的一种），且在此基础上高屋建瓴，显得很潇洒地坐在歌坛（不是我们平常意义上的歌坛）上面侃侃而谈，令其知音不胜折服。他不食人间烟火么？不会。他所供职的报社是他多年来的栖息之地，在那里不可避免地充满了人间汗臭味儿，但他十分可贵地在人间烟火中保持并一点点升华了自己的神圣性。也许这正所谓“十字街头好修行”，然而这种境界对于一般人来说如入“窄门”，如攀天梯。

二、他年龄不大，却已修为不浅。李皖三十多一点，用“不卑不亢”来形容他的评论风格还

不恰当。他内心似火，爱意深沉，在表面上则现出优雅之态。当然，若论年龄，比起古今中外的文化精英们，他也算不小了，但在我们当今中国（也许我是井蛙之见），他很可贵，而且很年轻。他在中国文化界当应有所建树。

三、高雅艺术的集大成者。高雅艺术实际应称为真诚艺术，是区别于伪艺术的。李皖集音乐、诗、文学为一体，在这一体中又建树起了他准确而独特的理解和评说。对于一个沉醉（或沉迷）于某一种艺术形式的人来说，他最难做到的是再不单纯技术性地借助其他种艺术形式。但李皖无疑是比较睿智的，他一方面曾经沉浸过，另方面又能及时地自拔，这是评论家的基本素养。

尤其难得的是他对于当代世界上这么多歌者的贴实敏感的理解、诠释，特别是他有一副好的文笔，令人想起俄国别林斯基那种风格（虽然两者内容上差之千里）。

他在文艺领域的方方面面涉猎颇广，对于方方面面的道理都有自己的思考，甚至于对于社会政治。只是他现在还不说。

四、在人人不甘寂寞的当今世界，他耐得住孤独，这几乎是所有精神大师们所共有的特点：不在今世苟且。想来，他也应有为人夫、为人父的许多责任义务，但对他来说，这些可能都不仅

仅是一种一般人的沉重负担，而成为人生感受的一种方式了。所以我想，天边的流云、人间的一笑一啼，都会在他心的底片上留下与他人截然不同的影像。对他来说，世界是有意义的，而且总是有意义的。所以他虽形似孤独，但实际上并不寂寞。

何况，他还有个好妻子。

[General Information]
书名=倾听就是歌唱：酷评流行乐
作者=李皖著
页数=275
SS号=10419190
出版日期=